QUINTEN MATSYS

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01506 5945

P 2.

585
W. E. DUITS.
LONDON AMSTERDAM

QUINTEN MATSYS

UND DER URSPRUNG DES ITALIANISMUS IN DER KUNST DER NIEDERLANDE

VON

HARALD BRISING

QUINTINUS MESIUS ANVER PIANUS PICTOR

(QUINTEN MATSYS AUS ANTWERPEN, DER FROMME MALER)

Einst war ich ein riesenhafter Schmied. Aber sobald in mir der Freier ebenso wie ein Maler zu lieben begann, und als sich mir, der ich verschwieg, daß ich beim Schmieden gewaltigen Donner hervorbrachte, ein zaghaftes Mägdlein als Gegenstand meines Pinsels darbot, machte mich die Liebe zum Berufsmaler. Ein kleiner Schmied bestätigte es, und dies ist ein sicheres Kennzeichen für meine Bilder. In dieser Weise machst du, großer Dichter, aus dem Schmiede einen Maler, so wie dereinst Venus den (Schmiedegott) Vulkanus um Waffen für ihren Sohn (Achilles) gebeten hat.

ZWEITE AUFLAGE

A. SCHUMANN'S VERLAG
LEIPZIG

GETTY RESEARCH INSTITUTE LIBRARY

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die folgende Studie hat vor allem den Zweck, zur Erklärung der verwickelten Kunst Quinten Matsys' beizutragen. Da sich nun diese Kunst aus ziemlich verschiedenen Bestandteilen zusammensetzt und sehr zahlreichen Einflüssen unterlag, war es notwendig, den Umfang der Untersuchungen weit über das Werk Quintens selbst auszudehnen. Denn er ist der Ausgangspunkt einer großen künstlerischen Bewegung, die ganz auf der alten flämischen Überlieferung fußt. Gleich bei Beginn der Arbeit hat der Verfasser eingesehen, daß eine endgültige Lösung aller Matsys betreffenden Fragen bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft unmöglich ist; er mußte sich daher begnügen, gewisse wesentliche Grundgedanken zu geben. Die erste bedeutende Schwierigkeit besteht darin, die Grenzen des eigentlichen Werkes des Quinten Matsys zu bestimmen, die Originalarbeiten von den Nachbildungen und Schülerleistungen zu scheiden. In dieser Beziehung habe ich viel Gewinn aus den Untersuchungen Hymans, Hulins, Friedländers, von Bodenhausens usw. und besonders aus den interessanten Studien, die Dr. Walter Cohen veröffentlichte, gezogen. Das neue Handbuch des Herrn Jean de Bosschere, das nach der Drucklegung der vorliegenden Studie erschienen ist, stützt sich gleichfalls auf diese Verfasser. Indessen habe ich soweit als möglich den Grundsatz befolgt, kein Urteil über ein Bild abzugeben, das ich nicht selbst gesehen habe, obwohl die Werke, um die es sich hier handelt, in einer sehr großen Anzahl europäischer Museen verstreut sind. Gleichwohl kann man sich denken, daß es mir oft schwer fiel zu entscheiden, auf welcher Seite unter so vielen verschiedenen Meinungen die Wahrheit lag, und daß noch mehr als ein Problem zu lösen bleibt. Insbesondere hinsichtlich der Nachfolger Quintens hoffe ich, daß andre mehr Ordnung in diese Fülle von Bildern bringen werden, von denen ich hier nur im allgemeinen sprechen mußte.

Da sich die Veröffentlichung dieser Studie, deren Abfassung an sich schon aufgehalten wurde, infolge unvorhergesehener Schwierigkeiten während fast zweier Jahre verzögert hat, habe ich nur mittels der am Fuße der Seiten eingefügten Bemerkungen die unumgänglich nötigen Zusätze machen können.

Ich habe hier meinen Dank allen denen auszusprechen, die mir mündlich oder schriftlich wertvolle Auskunft gegeben haben: Herrn Henri Hymans, dem obersten Inspektor der Kgl. Bibliothek zu Brüssel, Herrn Georges Hulin de Loo, Professor an der Universität Gand, und Herrn Pol de Mont, Direktor des Kgl. Museums zu Antwerpen. Ich danke auch besonders den Besitzern von Privatsammlungen, die mir erlaubten, ihre Schätze zu besuchen oder nachzubilden, besonders Herrn Graf Gregor Stroganoff, Rom, Lord Radnor auf Longford Castle und Dr. Albert Figdor, Wien.

Stockholm, im Oktober 1908.

(gez.) HARALD BRISING.

I.

Das Interesse, das sich an den Namen Quinten Matsys knüpft, entstammt nicht nur seinem persönlichen Wert, soweit er Künstler ist, sondern auch daher, daß er der Mittelpunkt ist, in dem ein ziemlich großer Strom verschiedener Bewegungen zusammenläuft. Genau betrachtet, bleibt ja die Psychologie der germanischen Renaissance als Ganzes noch zu schreiben. Das Licht und die Klarheit, die jenseits der Alpen herrschen, scheinen ihren Einfluß bis in das Gebiet der Kunstgeschichte fühlbar gemacht zu haben; dies rührt sicherlich keineswegs allein davon her, daß diese Wissenschaft eine Vorliebe für Italien hat, sondern erklärt sich aus tiefen Gründen, die der Gegenstand ihres Studiums in sich birgt. Denn während die Kunst der italienischen Renaissance uns das Bild einer folgerichtigen Entwicklung zeigt, die notwendig von nationaler Überlieferung bestimmt ist, der wir bis in ihren letzten Keim in ihrer Entfaltung und in ihrem Niedergang folgen können, verläuft die germanische vielmehr in einer unregelmäßigen, seltsamen, nicht immer sauberen Linie, im Zickzack. Es ließe sich denken, daß die germanische Renaissance ein anderes Aussehen bekommen hätte, wenn es ihr vergönnt gewesen wäre, alle ihre ursprünglichen Neigungen zu entwickeln, und wenn sich die gotische Überlieferung aus eigenem Anlauf mit dem Klassizismus hätte verschmelzen können, anstatt daß sie vor ihrer vollen Reife zerbrochen wurde. Aber bekanntlich war es nicht so; zwei grundverschiedene Kulturen stießen heftig zusammen: das Ergebnis konnte nur eine außergewöhnliche Mischung sein, die Gutes wie Schlechtes enthielt, kurz das, was die germanische Renaissance eben war.

Der Verlauf dieser Renaissance ist nun der Gegenstand umfangreicher Arbeiten gewesen; trotzdem ist er gegenwärtig noch nicht völlig aufgeklärt. Man kann zwar in den Kunstwerken den fortschreitenden Sieg der fremden Bestandteile verfolgen, aber man kann deren Grund nicht auf den ersten Blick in der Geistesverfassung jedes Künstlers, den man für sich betrachtet, wiederfinden. Man muß daher sozusagen den Ursprung sondieren (ergründen), wenn man sich eine einigermaßen genaue Vorstellung von der Entwicklung selbst machen will. — Weniger als die italienische Kunst widmet sich die germanische der Vertiefung in die Formen als solche, doch nicht dem, was Berenson »constructive art criticism« (konstruierende Kunstkritik) nennt, sondern, wenn man so sagen darf, dem »natural art criticism« (der natürlichen Kunstkritik). Daher ist es besonders bedauerlich, daß die Urkunden über die Künstler diesseits der Alpen uns so häufig fehlen. Die vortrefflichen Arbeiten eines Marquis de Laborde[1], eines Alexandre Pinchart[2], um nur diese zu nennen, sind ebenso viele Zeugnisse für die Gelehrsamkeit ihrer Verfasser, aber sie beweisen nur, daß wir eines Tages die in Frage stehende Zeit und ihre Menschen vollständig kennen könnten. — Denn Verzeichnisse von Gegenständen und Kataloge können in statistischer Beziehung interessant sein, doch vermögen sie selten gegen jene Zurückhaltung zu helfen, womit ein Jan van Eyck oder ein Memling ihre innersten Gedanken und Gefühle auszudrücken verstanden. Dürer bildet eine Ausnahme: dank dem Freimut, womit er sein Ich vor uns hinstellt, steht er uns Modernen sehr nahe und hat uns tatsächlich seine ganze Generation verständlicher gemacht. Doch ist dies ein durchaus vereinzelter Fall; im allgemeinen müssen wir uns doch an dem genügen lassen, was die Kunstwerke uns über ihre Schöpfer lehren. Die Wissenschaft unsrer Zeit hat daher mit Recht ihren Eifer für das Studium dieser Werke verdoppelt, und oft ist es ihr gelungen, mittels stilistischer Einzelheiten Persönlichkeiten aufzustellen, die zuvor unbekannt waren. Aber eine Gefahr liegt dabei nahe: ein Mensch kann nicht auf eine algebraische Gleichung gezogen werden; man wird einen Künstler nicht charakterisieren können, indem man eine gewisse Anzahl von Formeneinzelheiten zusammenzählt. Dieses Verfahren ist notwendig, wenn es sich darum handelt, ein Inhaltsverzeichnis aufzustellen oder ein System aufzubauen; es leistet die gleichen Dienste wie die Einteilung nach Geschlechtern in der Botanik und der Typenreihen in der Archäologie. Immerhin mischt sich darein stets etwas Willkür: mehr als einer dieser namenlosen Künstler, die so entdeckt wurden, sieht, wenn ich so sagen darf, eher einem Chamäleon als einem Menschen ähnlich. — Im ganzen entspricht diese Methode dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte. Wenn aber dieses Auslesen einmal vorüber sein wird, dann kann man darauf hoffen, daß eine neue Art der Auffassung zutage tritt, eine Wissenschaft, die der psychologischen und geschichtlichen Seite einen viel größeren Raum läßt, die das Zusammenwirken der Ausdrucksmittel mit dem Menschen suchen und vor allem der Persönlichkeit die ihr zukommende Stelle anweisen wird, und zwar besser, als man dies heutzutage tut. — Diese Methode würde, wenn sie auf einen Menschen wie Matsys angewendet wird, verfrüht sein, solange die Liste seiner Werke unbestimmt ist und ein guter Teil seiner Schöpfungen noch wiederherzustellen bleibt. Von diesem Gesichtspunkte aus muß daher eine Studie wie die unsere nur als vorläufig angesehen werden.

In Matsys' Kunst spiegeln sich alle gegensätzlichen Richtungen wider, die in einer Hauptstadt wie Antwerpen um das Jahr 1500 herrschten: ein betäubendes Gemisch von Kulturströmungen, Beziehungen zu den fernen Ländern, ereignisreiche Zeitläufte — alles das wirkt zusammen, eins der interessantesten Bilder zu geben. Es ist nur schade, daß diesem Bilde die Genauigkeit so sehr fehlt, daß man nicht vermocht hat, die Bildung dieser ganz neuen Kunstauffassung zu beobachten und daß man nur Augen für den Verfall und Untergang der früheren Art gehabt hat. Während Deutschland infolge seiner besonderen sittlichen Strömungen Dürers und Holbeins Erbe vergeudete, schienen die Niederlande den Keim der modernen Kunst zu enthalten, die sich später in Rubens' und Rembrandts Werk entfalten sollte. Der Vorkämpfer dieser neuen Richtung war stets, trotz allem, was man dagegen sagen mochte, Quinten Matsys.

Die Schreibweise seines Namens ist sehr verschieden. Das Bild der Wechsler im Louvre ist »Quinten Metsys, Schilder(-Maler), 1519« unterzeichnet. Auf der Altarwand in der Kirche der heiligen Anna liest man »Quinte Metsys« und in dem »Liggeren« (Hauptverzeichnis) der Brüderschaft, des heiligen Lukas »Massys«. Die Söhne schreiben »Matsys, Metsys oder Massys«. Wir haben die Schreibweise des Bildes

[1] De Laborde, Les Ducs de Bourgogne (Die Herzöge von Bourgogne) I—III. Paris 1869.

[2] Alex. Pinchart, Archives des sciences, des lettres et des arts (Archive der Wissenschaften, Literatur und Kunst).

im Louvre als die wohl häufigste und am weitesten verbreitete übernommen. Sie stimmt mit der Überlieferung in Antwerpen überein. Dagegen scheint die Form »Metsys« ein wenig veraltet zu sein; sie stammt aus Löwen. Man findet sie auf der Medaille von 1495, welche die Inschrift »Quintinus Metsys« trägt. Die Geschehnisse in Matsys' Leben, die wir kennen, sind so wenig zahlreich, daß sie kaum unsere Beachtung verdienen. Er wurde im Jahre 1466 zu Löwen geboren, wo sein Vater Schmied[1] war. Im Jahre 1494, als er vor den Schöffen von Löwen erschien, gab er an, er sei 28 Jahre alt. Er stand also im Alter von 25 Jahren, als er im Jahre 1491 als »franc-maître« der Brüderschaft des heiligen Lukas in Antwerpen[2] eingeschrieben wurde, und wird sich kurz darauf verheiratet haben. Im Jahre 1495 nahm er einen Schüler, Ariaen, an, 1501 einen weiteren, Willem Muelenbroec, 1504 den Eduwart Portugalois, 1510 den Hennen Boekmakere. Seine erste Frau, Alyt van Tuylt, die ihm sechs Kinder schenkte (nach einer andern Lesart drei), starb bald nach 1500 (nach Wurzbach 1507), und während seiner Witwerschaft führte er seine großen Arbeiten, seine berühmten Altarbilder, aus. Im Jahre 1510 (vielleicht auch 1509) heiratete er in zweiter Ehe Catharina Heyens, die ihn überlebte und ihm sieben Söhne gebar. 1519 kaufte er in der Schutterhofstraat ein Haus, das er Sint Quintin nannte und im Renaissancestil, mit »Putten« usw., ausschmückte; er stellte das Standbild seines Schutzpatrons über die Tür (Fornenbergh). Ein Zimmer war besonders sorgfältig eingerichtet und verziert mit dem Wahlspruch Karls V. »Plus Oultre« (Noch weiter!), der auch im Wappen der Brüderschaft des heiligen Lukas nach dem Entwurfe des Dirick Vellert als Modell angebracht ist. — Er starb während des Sommers 1530.

Das sind die wenigen sicheren Tatsachen, die die Geschichte anerkennen kann, während die romantische Erzählung des van Monder ins Reich der Fabel verwiesen worden ist. Nach ihm hätte Matsys den Schmiedeberuf aufgegeben und wäre aus Liebe zu seiner zukünftigen Frau Maler geworden, oder er hätte gar sein Handwerk während einer Krankheit erlernt, die, weil sie ihn ans Bett fesselte, ihm kein anderes Mittel ließ, sein und seiner Mutter Brot zu verdienen, als das Malen von Heiligenbildern. Alles das ist zu oft erzählt und romantisch ausgeschmückt worden, als daß ich es hier wiederzugeben brauchte.

Löwen war nach Guichardin eine Stadt mit geräumigen Plätzen im Innern der Stadt, mit schönen Gärten und Weinbergen, mit prächtigen Kirchen wie dem Dome des heiligen Petrus, hatte ein herrliches Rathaus und schöne Gasthäuser, denn »die Alten«, sagt Guichardin, »haben viel Urteil und Geschmack bewiesen, wenn sie diese Stadt zum Aufenthalt zwecks Studien und Kunstbetätigung wählten«.

In der Tat hatte Löwen eine berühmte Universität, die im Jahre 1426 gegründet und mit allen Fakultäten ausgestattet war. Sie hatte 20 Kollegien, von denen die vier berühmtesten Lilium, Castrum, Porcus und Falco waren. Aus dieser Universität sind viele Gelehrte und berühmte Männer hervorgegangen, z. B. Papst Adrian VI., Renart Tappart, Gabriel Mudeus, Phrisonius, Petrus Curtius, Dorpius usw. Sogar Erasmus arbeitete hier ziemlich lange. Zu dieser Zeit ist Matsys ohne Zweifel mit ihm bekannt und sein Freund[1] geworden.

So war Löwen die erste Stadt Brabants, zugleich auch die älteste. — Als Kunststadt war sie ideal. Für den jungen Matsys war es sicherlich ein besonderes Vergnügen, die wunderbaren Malereien zu bewundern, womit der anerkannte Maler Dirk Bouts die Privathäuser und öffentlichen Denkmäler, besonders die St.-Peters-Kirche und das Rathaus, geschmückt hatte. Letzteres, eins der bemerkenswertesten Prachtgebäude der flämischen Renaissance, wurde 1468 vollendet, und beinahe gleichzeitig erhielt Bouts den Auftrag, einige Malereien für den großen Saal des Rathauses auszuführen: er sollte, wie Rogier in Brüssel, die gerechten Richter darstellen. Bouts malte zwei Episoden aus dem Leben Kaiser Ottos; diese beiden ausgezeichneten Ölgemälde befinden sich jetzt im Brüsseler Museum. Sein Hauptwerk jedoch war ein Bild für den Senat: »Das Jüngste Gericht«; der Doktor der Theologie Jan van Haecht hatte Gegenstand und Gruppierung dazu gegeben. Beim Tode seines Schöpfers, 1479, war es noch nicht ganz fertig, doch Hugo van der Goes, der berufen wurde, um es zu prüfen, erklärte es für durchaus preiswert. Ein Fragment davon oder vielmehr die Kopie eines Fragments befindet sich im Louvre und bestätigt das, was wir bereits über Bouts' Talent in der Darstellung des Nackten wußten. Aber von dem, worin er sich besonders auszeichnete, in der Farbengebung und im Malen der Gewänder, konnte Matsys viel lernen aus seinen beiden Altarbildern in der Peterskirche, dem »Abendmahl« und dem »Martyrium des heiligen Erasmus«. Das erstgenannte, dessen Seitenwände wir in München und Berlin bewundern können, verrät eine besonders poetische Art, die Landschaft aufzufassen, was ein eigentümlicher Wesenszug der Schule zu Löwen zu sein scheint. Dieser alte Meister hat etwas von der Schwerfälligkeit des Provinzbewohners, doch hat er auch dessen ursprüngliche Frische. Seine Gestalten haben zuweilen einige Ungeschicklichkeit in ihren Gebärden und zeigen keinerlei heftige Gemütsbewegung; sie bewahren die Heiterkeit biederer Philister selbst beim Anblick der schrecklichsten Szenen. Wenn sie zuschauen, wie man einen anderen Menschen enthauptet oder martert, denken sie wie der Pharisäer: »Gott sei Dank, daß ich nicht so bin wie einer von jenen!« Immerhin gefallen sie durch ihre Einfachheit und Herzlichkeit. — Alles was ein Universitätsstädtchen des 15. Jahrhunderts an Gutem und Schönem geben kann, hat Bouts ihnen gegeben: Frieden, Ruhe des Bürgergemüts, Hochzeitsfeste, Sonne, Blumen, die hübschesten Häuser, das schönste Land, das man bewohnen kann — eine enge Welt, die sich jedoch selbst genügt. Die fremden Einflüsse sind dort sehr selten. Löwen hatte zwar einige Beziehungen zu Köln, seiner Nachbarstadt, und das macht sich zuweilen bei seinen Malern bemerkbar. Crowe und Cavalcaselli haben dies bereits für den Altar des heiligen Erasmus nachgewiesen; später zeigte sich eine wahre Vermengung zwischen beiden Schulen. Aber Bouts

[1] Man glaubt, den Zeitmesser oder die Uhr des Josse Matsys in einem gewissen Zifferblatt wiederzufinden, das die Zeichen des Tierkreises und der zwölf Monate darstellt; im Besitze des verstorbenen Herrn E. van Even in Löwen.

[2] Rombouts & Lerius. De Liggeren (Hauptverzeichnis). Antwerpen 1864—76.

[1] Was alles das Gehirn eines Professors an der Universität zu Löwen enthalten konnte, ist uns von Dr. Priesen in den »Collectanea« des Gerardus Geldenhauer Noviomagus, Amsterdam 1901, hübsch berichtet worden.

war aus Holland gekommen, und vielleicht müssen wir dort die Quelle seines rauhen Wirklichkeitssinnes suchen[1].

Sicherlich war es in Löwen ein großes Ereignis, als man Rogier v. d. Weydens großes Bild, »Die Kreuzabnahme« in Onze Lieve Vrouwe Ginterbuyten, d. h. in der Kirche Unserer lieben Frau vor den Mauern, aufstellte. Das Bild, das sich heute bekanntlich im Eskorial (bei Madrid) befindet (Kopien davon sind in Berlin und in der Peterskirche zu Löwen), hat jederzeit großartige Verehrung genossen. Ohne Zweifel betrachtete der junge Matsys voller Bewunderung dieses gewaltige Werk und empfing davon einen unauslöschlichen Eindruck. Die erhabene, mächtige Zeichnung der Charaktere wie auch der wirkungsvolle Aufbau dieses Bildes müssen auf Matsys, der für solche Eigenart so empfänglich war, einen ungewöhnlichen Einfluß ausgeübt haben. Er hatte nun den Lehrer gefunden, den er um Lehrstunden gebeten hätte, wenn er selbst nicht zu spät zur Welt gekommen wäre. Er mußte daher dieses Werk ohne fremde Hilfe durchforschen, um seine Geheimnisse zu ergründen, doch war dies für einen Anfänger nicht leicht. Er hätte einen hervorragenden Meister nötig gehabt, jedoch nach Bouts' Tode war es nicht gerade leicht, einen solchen in Löwen zu entdecken. An wen wandte er sich schließlich? Darüber verraten uns die Quellen nichts. Die Frage, wer Matsys' direkter Lehrer war, hat die Kritik lange ergebnislos beschäftigt. Sie ist indes ein Stück der Lösung nähergekommen, seitdem wir die unmittelbaren Nachfolger des Dirk Bouts in der Löwener Schule besser kennengelernt haben. Es ist tatsächlich erwiesen, daß verschiedene Werke, die ursprünglich dem Meister selbst zugeschrieben wurden, von anderen Künstlern ausgeführt worden sein müssen. Das bekannteste ist das köstliche kleine Altarbild, das aus der Sammlung Boisseré in die Münchener Pinakothek überging und unter dem Namen »Die Perle von Brabant« bekannt ist. Dasselbe gilt von einem andern, »Mariä Himmelfahrt«, in Brüssel.

Diese beiden Bilder sind Künstlern aus Bouts' unmittelbarer Umgebung zuzuschreiben, das zweite nach van Evens Vermutung seinem Sohne Albert. Dieser arbeitete nach der Erzählung des Molanus drei Jahre lang an einem Bilde, das für die Peterskirche in Löwen bestimmt war, und dieses Bild sollte gerade Mariä Himmelfahrt darstellen. Prüfen wir dieses Triptychon (Altarbild mit zwei darüber zuschlagenden Flügeltüren), so sehen wir, daß Albert, wenn er wirklich dessen Schöpfer ist, ein seines Vaters nicht ganz unwürdiger Schüler war, obwohl er in seine Kunst wenig Neues hineinbrachte.

Die Landschaft nimmt bei ihm einen weit beträchtlicheren Spielraum ein; sie bildet einen Hintergrund, der den drei Teilen gemeinsam ist, und dies trägt augenfällig dazu bei, dem Ganzen Einheitlichkeit zu geben. Die der Kleidung zugewandte Kunst ist dabei weniger gedrängt: es zeigt sich darin ein ausgeprägter Geschmack für prächtige Falten und schleppende Gewänder, die zweifellos ehrfurchtgebietend, doch dazu bestimmt sind, ein überlastetes Übungsstück zu verbergen. — Ein Motiv wie der Engel zur Rechten, eine Lufterscheinung, gibt vielleicht den unmittelbaren Berührungspunkt mit Matsys. — Wenn das Quintens Lehrer war, so war es gefährlich. Er hat kaum Wert auf Originalität oder auf die Tiefe gelegt. Seine Köpfe erinnern geradezu, wie van Even sagt, an das »Abendmahl« von Bouts, seine Landschaften sind glänzend, doch sind sie Operettenlandschaften und gefühlsmäßig weniger durchgearbeitet als diejenigen des Bouts. Man kann ihm eine gewisse Kenntnis der Wirkung nicht absprechen und sicherlich kann man sie bei Matsys in höherem Grade nicht bestreiten.

Der zweite Schüler von Bouts ist der Maler der »Perle von Brabant«. Dieser Name spielt an auf die anziehenden Eigenschaften des Bildes, auf den verführerischen Glanz der Farbe, auf die sanften und einschmeichelnden Formen, die zu Bouts' eckigen Gestalten im Gegensatz stehen. Das kleine Meisterwerk stellt in seinem mittleren Teile die Anbetung der Magier dar, doch ist diese Szene nicht so bemerkenswert wie die Seitenflügel mit Johannes dem Täufer und St. Christoph inmitten prächtiger Landschaften. Diese Landschaften erregen in gewissem Maße Aufsehen. Beim ersten Ansehen sind sie von hinreißender Schönheit mit ihrem kraftvollen Grün und ihrem verblassenden Blau; das zur Rechten ist besonders packend wegen seines so ergreifenden Sonnenuntergangs. Es findet sich hier eine zauberhafte Poesie, die man selbst durch eine allzu gründliche Prüfung kaum zerstören kann. Freilich läßt sich nicht leugnen, daß die Wirkung durch Mittel erreicht wird, die unter denen Bouts' stehen. Dieser so romantische Sonnenuntergang, diese treibenden Wolken, diese Kulissenberge sind Szenierung, sind Ausstattung — im besten Sinne des Worts — und im ganzen einzig schön. — Von diesem Bilde kann man das herleiten, was man die heroische oder vielmehr romantische Landschaft nennt, die in Belgien so große Volkstümlichkeit erlangte und die sich bei Rubens völlig entfaltete. Sein oberster Grundsatz ist nicht die der Natur entsprechende Wirklichkeit, sondern eher die Leidenschaft, d. h. etwas, wozu der junge Matsys neigte. Für ihn, der in seinem Blute die kaum geweckten Triebe der Renaissance hatte, mußte die heroische Landschaft der der Natur angemessene Ausdruck sein, so wie er sie auffaßte. Vielleicht übernahm er etwas derartiges von dem Schöpfer der »Perle von Brabant«, der übrigens so friedlich und zurückhaltend ist; man ist geneigt, dies zuzugeben, wenn man Christoph, der zu Fuß das Wasser durchschreitet — auf dem rechten Flügel des Triptychons —, mit dem Bild desselben Heiligen vergleicht, das sich im Museum zu Antwerpen befindet und das gewisse Kritiker, unter anderen der Direktor des genannten Museums, Herr Pol de Mont, nicht ohne Grund für ein Jugendwerk Quinten Matsys'[1] ansehen. — Die Landschaft des Hintergrunds ist ganz wie bei dem Maler der »Perle von Brabant« aufgefaßt, aber die prächtigen Gewänder, die St. Christoph umhüllen, verraten bereits einen erhabeneren Stil. Die Farbentöne sind künstlerischer als in den späteren Werken Quintens. Eine Zeichnung des St. Christoph befindet sich im Louvre.

Nach den Untersuchungen der Ortsverhältnisse, die Matsys' Kunst bestimmten, ist es Zeit, zum Studium dieser

[1] Über Bouts vergleiche man die Sonderabhandlung von Heiland und das Niederländische Künstlerlexikon von Wurzbach, wo versucht wird, ihn mit dem Schöpfer der »Passion« von Lyversberg und mit demjenigen des »Marienlebens« gleichzustellen.

[1] Siehe z. B. Bodenhausen, Gerard David, Seite 182. — Über die Gleichheit der Bilder, die sei es dem Maler der »Perle von Brabant« oder dem Maler der »Himmelfahrt Mariä« zugeschrieben werden, vgl. Karl Noll und Paul Heiland.

Kunst selbst überzugehen. Leider stoßen wir schon beim ersten Schritt auf eine große Schwierigkeit, nämlich auf das gänzliche Fehlen eines unterzeichneten Bildes für die Jugendzeit oder eines solchen, das man auf irgendwelche andere Weise sicher nachweisen kann. Wir müssen daher unsre Zuflucht ausschließlich zu Form- oder Stilähnlichkeiten nehmen. Die häufigste Aufgabe der vorhergehenden Maler war die Ausführung von Madonnenbildern für die Kirchen oder für häusliche Andachtsübungen. Es handelte sich dabei für die Künstler weniger darum, ihre persönliche Auffassung zu betonen, als darum, dem Geschmack des Publikums zu genügen, und zwar, ohne sich zu weit von der Überlieferung zu entfernen. — In einer Zeit, da die Bilder der Heiligen fast Götzenbilder darstellten, war es naturgemäß wesentlich, daß ihr Anblick der Vorstellung des Gläubigen entsprach, und diese hing im allgemeinen von der Art ab, in der die zeitlich letzte Malschule jeden Heiligen dargestellt hatte. — Schroff mit einer solchen Überlieferung zu brechen, hätte eine zwecklose Unzufriedenheit erregt, ferner gab es dabei tatsächlich eine Unmöglichkeit psychologischer Natur für den Künstler. — Die Erinnerung an ein Ideal, das in unserer ersten Kindheitsvorstellung schwebt, kann man unmöglich gänzlich auslöschen; sie gräbt sich sogar noch tiefer in uns ein, wenn unsere Umgebung dieses selbe Ideal unversehrt bewahrt. — Auf keinem Gebiete läßt sich diese Beobachtung besser anwenden als auf dem der Religion und ganz besonders der religiösen Kunst[1]. Diese bestand nun, wie gesagt, in diesen alten Zeiten besonders aus Madonnenbildern; es ist also klar, daß kein Kunstwerk enger mit der Überlieferung zusammenhängen konnte.

Die Geschichte der niederländischen Malerei bietet uns hierfür zahlreiche Beweise. Der von van Eyck geschaffene Madonnentypus, so ursprünglich er ist, wurzelt im Mittelalter und wurde während mehr als eines Jahrhunderts der Ausgangspunkt einer Menge von Abänderungen und Nachbildungen. Man kann darüber eine Reihe von Bilderbeschreibungen ausführen und in jedem Punkte die Ursache der überkommenen Änderungen feststellen.

Die erste große Neuerung wurde von Rogier van der Weyden eingeführt, der nach seiner Rückkehr aus Italien als erster die Darstellung der Madonnen als Halbbild den prunkvolleren, in ganzer Figur auf dem Throne sitzenden und den Himmel beherrschenden Madonnen vorzog. Es ist für uns unwesentlich, ob er sich an die Schule der Florentiner Reliefs oder an irgendeine andere der zahlreichen italienischen Madonnen anlehnte, die man damals für Hausandachten zu malen pflegte; halten wir nur fest, daß die Halbbilder von Rogier in den Niederlanden eingeführt sind und hiernach in den meisten Ateliers die verbreitetste Darstellungsart der Bilder wurden, die für die Familie bestimmt waren. Trotzdem behielt er in den wesentlichsten Punkten den genauen Typus des van Eyck unverändert bei, obwohl er ihn zarter und gewählter machte. Sein Berliner Bild ist das älteste und beste Beispiel der Madonnen als Halbbild. — Die heilige Jungfrau sitzt vor einem Hintergrund in unbestimmter Farbengebung in einer plastischen Nische und hält vor sich den Jesusknaben auf einem Kissen. Wie die heilige Maria des van Eyck hat sie niedergeschlagene Augenlider, eine hohe Stirn, aufgelöstes und lockiges Haar, das in Hälften gescheitelt ist, und neigt das Haupt in graziöser Bewegung seitwärts. Aber die Züge sind verfeinert, die Gesichtsfarbe blasser, die Locken röter und die Hände schlanker; mit einem Wort, sie ist mehr stilisiert.

Nachdem Rogiers Einfluß ungeheuer an Ausdehnung gewonnen hatte, erlitten die Madonnenbilder allerlei Veränderungen. Im ganzen bewegten sie sich in zwei verschiedenen Richtungen, in einer idealistischen und einer realistischen. Die erstere ist z. B. von Schongauer vertreten, der der Tradition gemäß Rogiers Schüler war, in jedem Falle dessen Jungfrauentypus wiedergab und den Eindruck der idealistischen Kölner Schule aufnahm: das ist die Madonna im Rosenhag. Man braucht die Untersuchungen nicht weit zu führen, um die Wirkungen hiervon zu finden.

Die andere Richtung sah mehr darauf, die Jungfrau dem menschlichen Typus der Mutter zu nähern, und sucht ihr Bild immer natürlicher zu machen, nimmt ihr den Heiligenschein und andere überirdische Symbole, gibt dem Jesuskinde Spielzeug, macht aus dem Ganzen so etwas wie ein Genrebild, so daß schließlich fast keine Spur mehr von dem religiösen Charakter des Heiligenbildes übrigbleibt. Diese Richtung gewann dank mehrerer bedeutender Künstler die Oberhand, aber selbstverständlich wirkten beide Strömungen dauernd wechselseitig aufeinander. Es gibt Bilder, die auf der Grenze zwischen dieser und jener Richtung stehen, z. B. Nr. 420 im Kölner Museum. — Später ist es ebenso mit andern, die unbestreitbar zum realistischen Typus gehören, doch suchen sie diesen mehr und mehr fein und zart zu machen. Die Madonna wird zu einer Weltdame mit gebranntem Haar und geschminkten Augenbrauen; sie verliert jede Spur ihres religiösen Charakters, ist nichts als Schein und Leichtfertigkeit — der Verfall des Typus bei Orley und Mabuse.

Der stärkste Vertreter der realistischen Darstellungsart war Quinten Matsys. Aber so stark eigenartig er auch war, um sich selbst aufzugeben, erkannte er doch auch den Wert des entgegengesetzten Ideals und versuchte gleichfalls, es zu verwirklichen. Dank seinem umfassenden Geiste gelangte er glücklich dazu, doch erkaufte er seinen Erfolg teuer, da seine Zeitgenossen und Nachfolger, die nicht dieselbe Auffassung hatten, seine Schöpfungen entstellen mußten. Das erklärt es auch neben anderen Gründen, daß Matsys trotz seines persönlichen Stils nicht im eigentlichen Sinne des Worts Begründer einer Schule war. Seine Kunst erschloß tatsächlich so viele entgegengesetzte Absichten, daß sie in schwächeren Händen gleichsam in Stücke zerbrechen mußte.

Es ist auch nicht minder interessant, seine Formengebung zu betrachten und die Punkte aufzusuchen, in denen sich die verschiedenen Strömungen begegnen. Wir werden bei ihm eine geradezu erstaunliche Fülle von Eindrücken finden, die einander zuwiderlaufen. Wir müssen bestrebt sein, jedem den ihm zukommenden Platz anzuweisen, ohne jedoch dabei (wie es leicht geschehen kann) die starke Persönlichkeit zu vergessen, die dem Ganzen die Einheit verleiht.

Wenn man nichts von der ersten Entwicklung Quintens kennt, kann man ohne weiteres annehmen, daß er mit dem Malen von Madonnenbildern begann, einmal weil dies die-

[1] Eine ausführlichere Untersuchung über die Rolle der Überlieferung findet sich im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses, Wien 1903. Julius von Schlosser, Zur Kenntnis der Überlieferung im späten Mittelalter.

jenige Arbeit war, die Schülern am meisten zukam, sodann weil diese Bilder im Publikum sehr begehrt wurden. Wir besitzen keine solche Arbeit, worüber wir bestimmten Nachweis haben, doch vermögen wir uns ungefähr vorzustellen, wie sie gewesen sein könnte. Sie würde wahrscheinlich im gewissen Grade an den späteren Stil Quintens erinnern und vielleicht einen starken Einfluß der beiden verstorbenen Meister zeigen, die unserm Maler während seiner Jugend am nächsten waren, nämlich des Dirk Bouts und des Rogier van der Weyden. Weder dieser noch jener konnte sein Lehrer sein, jedoch waren es in seiner Geburtsstadt ihre Werke, die auf seine Entwicklung die stärkste Wirkung auszuüben vermochten.

Seine Jugendarbeiten würden vielleicht an zwei Bilder erinnnern, die bisher wenig erörtert sind und die Madonna mit dem Jesusknaben darstellen; sie sind sich verblüffend ähnlich und entstammen ohne jeden Zweifel demselben Atelier. Das eine befindet sich in London (Nr. 265), das andre in Brüssel (Nr. 549). Das eine wie das andre ist ein Halbbild nach Rogiers Art, das eine wie das andre zeigt entsprechende Veränderungen dieses Typs. — Sie haben keinen großen künstlerischen Wert, aber, als Schülerarbeiten gesehen, sind sie wenigstens sehr bezeichnend.

Die Londoner Madonna ist auf goldenem Grunde zwischen zwei Säulen von rot geädertem Marmor gemalt. Diese sind durch einen Bogen mit gotischer Laubverzierung verbunden; das Blätterwerk ist in Grau ausgeführt und sieht aus wie aus geschmeidigem Eisen geschmiedet. — Im Blätterwerk auf dem Kopfende sieht man zwei kleine nackte Wesen, zu jeder Seite eins, sitzen. Die Jungfrau ist mit einem durchsichtigen Gewande und einem am Rande goldbestickten Mantel bekleidet. In der linken Hand hält sie ein offenes Buch, mit der rechten umfaßt sie ihr Kind, und dieses vergnügt sich damit, Seifenblasen zu machen. Sie neigt den Kopf seitwärts und betrachtet mit halbgeschlossenen Augenlidern den Kleinen. — Die Brüsseler Madonna ist beinahe ähnlich, doch ist sie weniger gut erhalten. Ihre Haltung ist fast dieselbe; indessen ist die Jungfrau vor einem Hintergrund aus blauem Brokat abgebildet, und dieser ist von Säulen umschlossen, deren Kopfenden Skulpturen tragen und mit gebrochenen Schaftrinnen versehen sind. An jeder Seite hat man einen Ausblick auf eine unbedeutende Landschaft, und das Ganze ist in einen Metallbogen eingeschlossen, der im Relief seine Umrisse zeigt. Die Jungfrau hält beide Hände ihres Kindes, das mit einem Rosenkranz spielt. Beider Stirn ist mit einem Glorienschein umgeben.

Diese beiden Madonnenbilder gleichen eine wie die andre dem Typ, der später bei Matsys üblich wird, obwohl er einem unbekannten Maler angehört. Das durchsichtige Gewand, der mit Gold verbrämte Mantel, die langen, schlanken Finger, das Kind, das sorglos spielt, alles das finden wir in Matsys' echten Bildern wieder. Aber andrerseits wurden diese beiden Gemälde, die schwerlich ursprünglich sind, sichtlich durch Rogiers Typus beeinflußt; sie zeigen dieselben geschlossenen Augenlider, dieselben roten Lippen, dasselbe Doppelkinn, dieselben Locken mit dem auf der Stirn gescheitelten Haar, dieselben gewölbten Augenbrauen und dieselbe Kopfhaltung. — Der Einfluß konnte direkt oder indirekt sein; man vergleiche das Bild mit Rogiers Madonna, die sich in Berlin befindet, oder auch mit der Nachbildung in London, die Dirk Bouts herstellte; der fragliche Typ stammt in jedem Falle von Rogier[1].

Trotzdem ist dieser Typ beträchtlich verändert, denn der Künstler brachte einen ganz persönlichen Zug hinein, der besonders deutlich auf dem besten der zwei Bilder, auf dem Londoner, hervortritt. Es genügt z. B. ein Vergleich des Knaben, der Seifenblasen macht und keineswegs durchaus hübsch, doch recht lebendig ist, mit dem ältlichen Straßenjungen Rogiers. Es findet sich da ein allerdings nicht ganz gelungenes Streben zum Naturalistischen, dem man auch in der ungezwungeneren Haltung der Mutter begegnet. Dazu kommen ein breiterer Pinselstrich, zartere Umrisse und schließlich als letzte, doch nicht geringste Eigentümlichkeit die Architektur. Wie kommt es, daß der Künstler Metallverzierungen nachbildete? Wenn man will, kann man die Verzierung dieser Bilder mit dem schmiedeeisernen Brunnen in Antwerpen vergleichen, der schon lange dem Quinten Matsys zugeschrieben wird, um einzusehen, daß der unbekannte Künstler doch einige Ähnlichkeit mit unserm jungen Meister hat.

Trotz der Beliebtheit, deren sich die Madonnenhalbbilder erfreuten, konnten sie doch die größeren Madonnen, die auf einem Throne sitzen, durchaus nicht verdrängen. Wir haben im Gegenteil Beispiele von Künstlern, die beide Arten zugleich gepflegt haben; einer von ihnen ist gerade Quinten Matsys. Der Typ des zweiten war ein für allemal durch das Altarbild in Gand bestimmt und herrschte für die neue Malerschule wie ein unerreichbares Vorbild weiter. Daher finden wir sowohl innerhalb der Schule zu Brügge wie außerhalb von ihr eine ganze Reihe bewußt altertümlich behandelter Madonnenbilder, die sich mehr oder minder direkt an die van Eicksche Überlieferung anlehnen. Zu dieser Gruppe gehört auch das Jugendwerk des Matsys, das sich in Brüssel befindet (Nr. 540). Die Jungfrau sitzt auf einem gotischen Throne ungefähr wie auf Memlings Ölgemälden im Louvre und im Palast Uffizi (2076 und 703). Ihr Mantel ist mit Gold und Perlen umsäumt, genau wie bei van Eyck; ihr Kopf mit dem gelösten Haar und den regelmäßigen Zügen hat dieselbe Milde wie in der Brügger Schule, indessen vielleicht etwas Melancholischeres und Leidenschaftlicheres. Was sie eigenartig macht, ist die graziöse Auffassung und Ausführung. Die Madonnen van Eycks wie Memlings sind älter und ernster, und dasselbe gilt für diejenigen Rogiers und die, soviel wir wissen, am besten nachweisbare von Bouts (London). Aber hier hat die Jungfrau trotz ihres ernsten Aussehens eine jungfräuliche Natürlichkeit. Ihre langen und feinen Hände sind ein Kennzeichen des Malers. Ebenso persönlich ist der Jesusknabe; entgegen der Überlieferung trägt er Kleider durchaus wie auf dem großen Altarbild Matsys' in der St.-Anna-Kirche. Die Farben sind fast wie bei den späteren Bildern des Malers dick aufgetragen, doch verrät es eine besonders kräftige Pinselführung. Die moderne Kritik gibt zum großen Teil zu, daß dieses Gemälde wohl von Matsys stammt; es ist jedoch nicht unangebracht, zugunsten dieser Annahme zu bemerken, daß das Löwener Wappen auf einem Fenster rechts der Madonna dargestellt ist.

Eine kleine Nachbildung dieses Werks findet sich in demselben Museum unter Nr. 643.

[1] Das besagt jedoch nicht, daß Bouts jemals Rogiers Schüler war.

Die Übereinstimmung ist auffällig. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß der Hintergrund darauf von einem blauen, mit Lilien verzierten Stoffe gebildet ist, den zwei Engel ausgespannt halten. — Diese Eigentümlichkeit führt uns dazu, das Bild Matsys selbst zuzuschreiben, da sie sich auf dem Muttergottesbilde in Nürnberg, in der Lukaskirche zu Brera wiederfindet. Cohen glaubt nicht, daß es Matsys selbst ausgeführt hat[1]. Matsys blieb diesem Jugendideal während mehr als der Hälfte seines Lebens treu. Wenn wir ein Werk aus seiner Vollreife, das Altarbild von St. Anna, ansehen, so bemerken wir, daß dieser Jungfrauentyp nur eine Entwicklungsstufe dessen, was wir bereits kennen, ist. Die Palette des Meisters ist klarer, er beherrscht die Formen und Farben besser, doch hat die Madonna stets die gleiche nachdenkliche, melancholische und etwas herbe Schönheit, die nicht in der Regelmäßigkeit der Züge, sondern in der Kraft des Ausdrucks besteht. Sie ist besonders persönlicher und mehr vertieft worden im Vergleich zu allen Kunstwerken der vorangehenden Zeit. Man kann sagen, daß Quinten sich bemüht, in seiner Auffassung immer moderner zu sein, indem er allmählich fortschreitend die überlieferten Formen beseitigt, um der individuellen Freiheit freie Bahn zu schaffen.

In diesem Bemühen stand er übrigens nicht allein, sondern er hatte zugleich Nebenbuhler und Nachahmer.

Überall bemerkt man eine Änderung in der Auffassung, die diese Zeit von der Madonna hatte. Gérard David aus Brügge unterlag Matsys' Einfluß derart, daß er sich sozusagen darauf beschränkt, seinen Madonnentyp für das Altarbild über Jesu Taufe zu kopieren. Ferner ist er sicherlich in Antwerpen gewesen und hat dort den tiefen Eindruck von Quintens Kunst erfahren, wobei es ihm jedoch stets gelang, seine persönliche Farbengebung und den eigenen poetischen Stil zu wahren. In der Bildhauerkunst nähert man sich gleichfalls der modernen Bewegung und gibt die antike Strenge auf. Ein Muttergottesbild aus Holz im Museum zu Cluny zeigt, mit wieviel Glück man in so sprödem Stoffe den neuen Typ mit dem zarten Oval und den aufgelösten Locken wiedergab. Kürzlich wurde für den Louvre eine Brüsseler Madonna von derselben Art erworben.

Die einzige große Darstellung, die in die Jugendzeit Quintens datiert wurde, ist der »Triumph der Madonna«, in Petersburg (Nr. 449). Wir sehen darauf die Jungfrau aufrecht auf einer Wolke stehend in einer Art Mandorla (Heiligenschein in Gestalt eines Mandelkerns) und von Engeln umgeben. Über ihr befindet sich Gottvater mit der Taube, unter ihr, auf der Erde, sind Propheten und Seherinnen; das Ganze in einer Gruppierung, die an französische Meister wie an den Maler von Moulins und Enguerrand Charenton und noch mehr an Albert Bouts und den Maler der »Himmelfahrt Mariä« erinnert (Wurzbach hat auf die Ähnlichkeit mit französischen Malern aufmerksam gemacht, nach ihm würde das Werk von Quintens Reisen herrühren).

In der Mitte die Jungfrau entrückt über eine Landschaft, die mit drei Schlössern geschmückt ist — ein Bild, das auf den ersten Blick gemacht ist, um Zweifel über seinen Maler zu wecken, wenigstens wenn man es mit Quintens Werken aus der reifen Zeit vergleicht. Das Ganze macht einen schematischen und künstlichen Eindruck. Die Gesten, der Ausdruck der Figuren vermögen uns nicht zu packen. Es sind sogar Einzelheiten daran, die entlehnt zu sein scheinen. Z. B. haben die Hände nicht jene feine und schlanke Form, die ihnen Matsys gewöhnlich gab; sie sind vielmehr knotig, verdreht und in ihrer Bewegung ein wenig geziert. Die Haare der Madonna sind zu sorgfältig und regelmäßig geordnet, ihre Züge sind zu hart, obwohl nach Matsys' sonstiger Art. — Die Gewänder der Engel sind zu schleppend. —

Die Landschaft ist oberflächlich erfaßt, die Farbe zu blau und undurchsichtig und erinnert an Bles. Der Prophet mit der Brille erinnert an den Maler des »Tod der Madonna« ebenso wie die Seherinnen. Alles das hat Herrn Georges Hulin de Loo überzeugt, daß wir ein Werk des Jan Provost vor uns haben.

Gleichwohl gibt es auch Gründe dafür, daß wir uns der Überlieferung anschließen, die dieses Bild dem Matsys zuschreibt, wenn auch einige Teile beschädigt sind und Verbesserungen gewisse Eigenzüge zerstört haben. Man vergleiche es z. B. mit der obengenannten Madonna (National Gallery 265), und man wird die Verwandtschaft bemerken, die besonders für die beiden Knaben auffällig ist, welche dieselben fleischigen Formen, lockigen Haare und das etwas altertümliche Lächeln haben. Man kann auch Gleichheiten mit nachgewiesenen Werken beobachten wie mit dem Engel des St. Joachim von Brüssel, der hier auf der rechten Seite sein Urbild hat. (Über die Beziehungen zur Kölner Schule siehe unten IV. 2.) Man könnte daher vermuten, daß dieses Bild den großen Altarwerken vorausgeht, obgleich man es nicht in Quintens allererste Arbeitsjahre verlegen darf. Man kann nicht sagen, daß die Absichten des Malers gänzlich verwirklicht wurden: die Macht großer Zusammenhänge und psychologische Vertiefung sind nicht des Künstlers Sache. Es ist also sehr annehmbar, daß wir ein echtes Werk von Matsys vor uns haben[1].

Bevor wir Quintens erste Madonnenbilder verlassen, müssen wir ein leider verlorengegangenes Werk erwähnen, das uns den wertvollsten Aufschluß über den Stil des Meisters während seiner Jugendzeit geben würde. Es ist der vielgerühmte »St. Lukas«, welcher der Brüderschaft der Antwerpener Maler gehörte, der aber nur aus einem Stich des Anton Wiericz bekannt ist (Katalog Alvin 484). Bedenkt man die Freiheit, mit der die damaligen Zeichner ihre Modelle nachbildeten, so müssen wir wohl zugeben, daß dieser Stich nichts Wesentliches lehren kann. »St. Lukas, die Madonna malend« war übrigens einer der Lieblingsvorwürfe der Maler, und sicherlich werden wir eine genauere Vorstellung von dem verlorenen Werke aus Bildern anderer Maler bekommen, die uns erhalten blieben, z. B. aus dem wohlbekannten Leinwandgemälde des Rogier in München[2]. Indessen können wir nach dem Stich von Wiericz erkennen, daß Quinten, als er dieses Bild malte, durch die Überlieferung

[1] Cohen, Studien zu Quinten Matsys. Bonn 1904.

[1] Es wurde beim Abbruch der St.-Donatien-Kirche in Brügge zwischen zwei Mauern gefunden, wo man es versteckt hatte, um es den Bilderstürmern zu entziehen. Siehe A. Michiels, Geschichte der flämischen Malerei. Paris 1867, Band IV.

[2] Ein Gemälde, unterzeichnet Colin de Coter, der ein bekannter Nachahmer des Meisters von Flémalle ist, darstellend St. Lukas und die Madonna, befindet sich in dem Stadtchen Vieure bei Meoubius (Laborde II, LI). Derselbe Gegenstand, von Lancelot Blondel im Brügger Museum; von Martin de Vos in Antwerpen; das berühmte Altarbild im Prager Dom von Mabuse usw. Am meisten bemerkenswert ist dasjenige, welches Bouts zugeschrieben wird. Siehe auch den Stich des Dirick Vellert (B. 9.).

eng gebunden war. Der strenge Typ, der Knabe und der Thron aus Goldbrokat bestätigen unsere Vermutung, daß für Matsys der Ausgangspunkt die alte Schule war. Offenbar konnte sich unser Maler nur schwer von den geheiligten Formen los machen, und scheinbar wurde sein augenfälliger und ungebundener Sinn für das Neue durch eine gehörige Beigabe von Frömmigkeit gezügelt.

Ich freue mich, einen neuen Beleg liefern zu können, der uns eine genauere Vorstellung von dem verlorengegangenen Werke des Matsys gibt. — Dies ist ein Leinwandbild in Wasserfarben (Mailand, Museum de Brera, Nr. 672, Scuola d'Anversa [Antwerpener Schule]: St. Luca ritrae la Madonna [St. Lukas, die Madonna malend]). Dank der Gefälligkeit des Herrn Grafen Malaguzzi Valeri habe ich eine ausreichende Photographie von diesem verlorenen Bilde erhalten.

Es bietet eine solche Ähnlichkeit mit Matsys' Kunst, daß man es, falls es nicht das verschollene Original ist, als eine gute Nachbildung ansehen muß, bei dem irgendwelche Abweichung unterblieb. Die Unterschiede zwischen diesem Werke und dem Stiche des Wiericz rühren von der willkürlichen Wesensart in dessen Kunst her. In einem Saale im Stile der späteren Gotik befinden sich die Madonna und St. Lukas, erstere im Vordergrunde links auf einem Throne sitzend, der sehr einfach und mit einem von Engeln getragenen Vorhang oder Schleier geschmückt ist. Sie ist blau gekleidet und hält auf ihren Knien den Jesusknaben und ein offenes Buch. Zur Linken ist St. Lukas vor einer Staffelei, auf der sich ein Bild mit der Madonna auf goldenem Hintergrund erhebt; hinter dem Sessel ein Ochse, der den Kopf zur rechten Seite wendet. Das übrige auf diesem Teile des Bildes ist sehr beschädigt und läßt uns nur einige Haushaltgeräte und einen halbverwischten Engel erkennen. — Im Hintergrunde eine Tür mit Säulen im Renaissancestil, durch die wir ein anderes Zimmer mit einem Bett, Wandschrank, einer Hängelampe usw. und ein Kleeblattkreuz in spätgotischem Stil mitten an der Wand erblicken. Der Typ dieser Madonna mit der erhobenen Stirn ist der van Eycks und hat etwas Einfluß von der Kölner Schule. St. Lukas hat Matsys' eigene Züge, und dieses ist eines der echtesten Bildnisse, die wir von ihm haben. Es zeigt uns den Künstler bei der Arbeit, vielleicht umgeben von seinen Angehörigen. Rechts sieht man einen Wandschrank, der mit allerlei Gerät des Malers gefüllt ist, und seitwärts seinen Waschtisch und sein Handtuch; an der Wand hängen Zangen und eine Palette (Anspielung auf seine beiden Berufe?). Man vergleiche den Gesichtsausdruck des Malers mit dem Bildnis, das uns Lampsonius von ihm hinterlassen hat. Da ist dasselbe glatte Seitenbild, derselbe aufmerksame Blick, dieselbe Adlernase, dieselben schmalen und bartlosen Lippen. — Diese Ähnlichkeit spricht für die Echtheit des Bildes, die übrigens durch ein Sinnbild der Brüderschaft des St. Lukas (ein Ochse und ein Schild) bestätigt wird, das rechts am Pfeiler hängt. Leider ist die Wasserfarbe so beschädigt, daß man das Bild nicht nach seinem wahren Werte einschätzen kann. Man beachte alle realistischen Einzelzüge, durch die sich das Bild von allen bis damals ausgeführten St.-Lukas-Bildern unterscheidet und aus denen sich das erste wirkliche Innere eines Ateliers ergibt, das wir besitzen — ein Vorläufer Ostades und der berühmten Leinwandbilder seiner Gefährten.

Wir fügen noch hinzu, daß dieses Bild ohne Zweifel im 16. oder 17. Jahrhundert nach Italien überführt worden ist, nach der Aufschrift auf der Rückseite zu schließen. Das Original dürfte um die Zeit des van Mander verschwunden sein, angesichts der Tatsache, daß weder er noch Fornenbergh es erwähnen. Allerdings belehrt uns Branden, daß sich im Jahre 1653 im Besitze des Signor Dompeo Petrobelli, eines Kaufmanns in Antwerpen, »ein Bild des St. Lukas, Unsre liebe Frau malend, von Meister Quinten« befand. Doch ist die Beziehung zwischen diesem Gemälde und demjenigen zu Mailand wegen des schlechten Zustandes, in dem sich letzteres befindet, schwierig festzustellen [1].

Die »Jungfrau mit den sieben Schmerzen« mit dem Wappen der Brüderschaft des St. Lukas (Brüssel, Nr. 300), die mehr als ein Gelehrter dem Quinten Matsys zuschreibt, und die nach de Wauters mündlicher Mitteilung infolge eines Dokuments echt sein würde, ist so jämmerlich entstellt, überarbeitet und wiederhergestellt, daß sie, vom künsterischen Gesichtspunkte betrachtet, keinerlei Anhalt von Wert zu bieten vermag. Ich entsinne mich, etwas daran Erinnerndes in der Umgebung von Bles in Besançon gesehen zu haben. Übrigens vergleiche man damit die »Mater dolorosa« (Schmerzensreiche Mutter), die sich auch in der Umgebung von Bles befindet (Köln Nr. 436).

Die Rundbilder, welche die Gruppe der »Pietà« umgeben, stehen in der Zahl 3 zu 3 und stellen dar: die Beschneidung, die Flucht nach Ägypten, Jesus unter den Gelehrten, Jesus trägt das Kreuz, die Kreuzigung und die Grablegung.

Neben dem St. Lukas ist das kleine Muttergottesbild im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 45) von geringem Werte; es trägt jedoch dazu bei, die Echtheit des genannten »St. Lukas« zu erweisen. Die Anordnung der Gewänder, welche Seraphim halten, ist völlig dieselbe wie auf dem Bilde im Palast Brera.

Dieses Bild ist übrigens nicht erstklassig. Es ist in Halbprofil, und sein Typus ist ungefähr derjenige des Jugendwerks, das sich in Brüssel befindet. Maria trägt einen roten Mantel ohne Goldstickerei, doch hat sie einen Strahlenkranz und aufgelöste Haare. Der Jesusknabe ist wegen seiner Kleidung bemerkenswert; er blättert in einem Buche. Im Hintergrunde ein Haus und ein Stück Landschaft.

Die Echtheit dieses Bildes ist stark angezweifelt worden; man hat für den Künstler Namen wie Jan Mostaert usw. vorgeschlagen. Für die Tradition, die es Matsys zuschreibt, spricht einerseits die schon angedeutete Ähnlichkeit mit dem Bilde im Museum Brera, andrerseits die Gleichheit im Typus mit der Madonna auf den Flügeln am Altarbild zu Valladolid, was Gustav Glück erkannte. — Die Engel, welche die Kleidung halten, sind an sich nicht ohne Interesse. Dasselbe Motiv kehrt auf einem dreiteiligen Bilde in Antwerpen (Nr. 561) wieder, das dem Geertgen zu St. Johannis oder seiner Schule zugeschrieben wird. — So erklärt es sich, daß es noch Merkmale gibt, um an Beziehungen zwischen dem alten Meister und Quinten Matsys glauben zu lassen.

[1] Bild entnommen aus dem Palast Magenta im Auftrage Seiner Eminenz des Herrn Kardinals Visconti am 25. September 1683, um im Hause des Erzbischofs zu verbleiben, und wird aus dem Nachlaß Seiner Eminenz des Kardinals Monti für immer dem Archiepiskopat überlassen. Num. ant. (= frühere Nr.) 177. Kollektion Monti. Katalog-Nr. 672. Antwerpener Schule. Größe 0,44×0,89.

II.

Die zweite nach dem Typus geordnete Reihe umfaßt eine Sammlung kleiner Andachtsbilder für die Familie. An Volkstümlichkeit konnte mit der »Jungfrau« allein der »Christus« wetteifern; oft stellte man beide zusammen dar. Man malte fast ebenso viele Christus- wie Jungfrauenbilder; es ist begreiflich, daß das eine wie das andere seine eigne Tradition haben mußte. Die Quelle dafür war stets das Altarbild zu Gand, nach welchem sich die Gewohnheit einbürgerte, Christus mit entgegengekehrtem Antlitz und die Jungfrau in Seitenansicht darzustellen. Besonders Rogiers Schule schuf solche Andachtsbilder, gewöhnlich in kleinem Format auf goldenem Grunde. Einige davon sind Porträts bis zum Gürtel, aber oft ist der Kopf allein auf goldnem, mit schwarzen Sternen geschmücktem Grunde (wie bei einigen Künstlern unsrer Zeit) gemalt. Wir haben Beispiele dafür im Louvre und in der National Gallery (2200 und 711). Matsys hat in seiner Jugend ebenfalls solche Andachtsbilder gemalt; die beiden schönsten sind vielleicht diejenigen, welche man im Antwerpener Museum (Nr. 241 und 242) findet. Das eine stellt Maria beim Gebet in Halbprofil mit Krone und Glorienschein dar, das andre Christus, von vorn gesehen, der segnend zwei Finger der rechten Hand hebt und in der linken ein vergoldetes Zepter hält.

Der Glorienschein ist derselbe wie auf den früheren Bildern. Christus ist ruhig, heiter und majestätisch; er hat nicht die Strenge der alten Schule. Haare und Bart sind sorgfältigst Haar für Haar studiert, ein Beweis, daß das Bild verhältnismäßig alt ist. Seine Haltung ist uns bereits seit langem bekannt, denn das war ein »commune bonum« (Gut der Allgemeinheit) und ist vielleicht dem Gander Altarbild oder dem »Abendmahl« des Bouts in Löwen nachgebildet. Die reiche Goldschmiedearbeit des Zepters und des Kreuzes ebenso wie die zarte Stickerei auf dem Mantel sprechen vielmehr für die erste Annahme. Jedoch ein ganz neues Merkmal, das diesem Bilde wie auch den andern Gemälden Quintens einen ausgeprägten und persönlichen Wesenszug verleiht, die künstlerische »Zentralisation« ist hineingekommen. Matsys versteht es, ganz andre Gesamtwirkungen und Farbeneffekte hervorzubringen als seine Vorgänger. Dies kommt nicht allein von seiner leuchtenden Farbengebung, bei der Himmelblau und die roten Töne vorherrschen, her, sondern man muß auch die Art beachten, die er anwendet, um alle Linien nach dem Gesicht des Christus hinzulenken, das durch sein eignes Licht und seine himmlische Blässe hervortritt, man muß es bewundern, wie dort die Strahlen des Glorienscheins ihren gegebenen Mittelpunkt haben und wie außerordentlich streng gleichmäßig das übrige durchgeführt ist.

Kehren wir zur »Jungfrau« zurück, so sehen wir in ihr eine der schönsten Frauengestalten, die Matsys schuf; man kann die Überlieferung verstehen, die sie ohne sichern Anhalt mit der ersten Liebe des Meisters in Beziehung bringt. Die bleichen und ätherischen Züge, welche einer erntereifen Schönheit in der Blüte ihres Lebens anzugehören scheinen, ihre goldenen weichen Haare, ihre zarten Hände sind vielleicht ein wenig idealisiert, verraten aber doch eine sehr ausgeprägte Persönlichkeit. Ihr feines, durchsichtiges Gewand und ihr vornehmer goldbestickter Mantel vervollständigen die Kleidung, in der der Meister seine Madonnen stets gern bildete. Ihr kindlicher, halboffener Mund und die zarte Rundung ihrer Wangen findet sich in den früheren wie späteren Werken wieder. Der Urtypus der Jungfrau, der sich dort in der Entfaltung seiner Jugend zeigt, ist tatsächlich von Matsys geschaffen worden. Wir können hier von einer Befolgung der Tradition höchstens hinsichtlich unbedeutender Einzelheiten sprechen. Vergebens würden diejenigen, die Quintens eigentliches Vorbild in Bouts sehen, unter dessen Sammlung von mageren und fleischlosen Heiligen etwas Ähnliches suchen: Bouts war niemals der Maler weiblicher Schönheit; er hat, soviel wir wissen, nur eine einzige Madonna dargestellt, die obendrein noch eine Kopie war. Es genügt, sich dessen zu erinnern, um zu begreifen, daß er in keinerlei Weise diese lichte Phantasie, die in zarten Farben auf olivengrünem Hintergrunde so reizend erstrahlt, beeinflußt haben kann.

Die beiden Bilder weisen viele Abänderungen auf, die entweder von Quinten selbst oder von seinen Nachfolgern ausgeführt sind. Das beste ist vielleicht das Doppelbild der National Gallery, obwohl es auch nicht von Übermalung verschont geblieben ist; und zwar nehmen diese dem »Christus« fast gänzlich das Gepräge, das Matsys ihnen gab. Der Künstler ist in diesem Bilde einen Schritt weiter zum Realismus gegangen: mehr Heiligenschein; Maria hat alle ihre überirdischen Symbole verloren. Der Pinselstrich ist gleichfalls nicht weniger zart, und die Farben sind auch gut verschmolzen.

Es ist nicht ungewöhnlich, daß ein Künstler wie Joost van Cleve sich versucht fühlt, Quintens Frauengestalten nachzuahmen, und zwar in seiner »Büßenden Magdalena« in den Uffizien. Hinsichtlich des Christus hatte er mehrere Gestaltungen. Von ihnen hat der Louvre ein gutes Exemplar, das dem Original zu Antwerpen sehr nahesteht, nämlich ein Halbbild mit einem roten, von einer Spange geschlossenen Mantel; doch schuf ihn vielleicht ein anderer Künstler.

Ein anderes ähnliches Bild, das zweifellos von einem spanischen Maler stammt, hatte sich auf ungeklärte Art nach Abessinien verirrt. Sein wirklicher Besitzer, Sir Richard Holmes, fand es über dem Totenbett des Königs Theodor hängend vor, als Magdala von den Engländern unter Lord Napier im Jahre 1868 eingenommen wurde. Man hatte es bei den Abessiniern viele Geschlechter hindurch in Heiligenverehrung wie ein »vera ikon« (echtes Götterbild) gehalten, und es finden sich davon Nachbildungen in gewissen abessinischen Handschriften. Dieser afrikanische Nationalheilige ist oft Quinten Matsys oder seiner Umgebung zugeschrieben worden. Zwar bestreitet ein Kenner wie Weale (der nur auf Grund einer Photographie darüber urteilt), daß es vom Meister selbst herrührt, doch kann man sogar in dieser Nachbildung Matsys' Stil wiedererkennen. Es ist auch möglich, daß wir es mit einem stark übermalten Bilde zu tun haben, wenigstens nach den nicht recht verständlichen Verzierungen zu urteilen. Einzelheiten wie die Dornenkrone in Schlangengestalt, das schwarze, ein wenig zu reiche Haar usw. sind vielleicht Zusätze von fremder Barbarenhand. So wurde ein afrikanischer Mode-Christus daraus, doch kommt man dennoch auf ein flämisches Urbild zurück. Nach den Forschungen von Sanpere y Miquel kann man als beinahe sicher annehmen, daß das Bild auf

Bartolomé Bermejo zurückgeht, so sehr gleicht es andern Gemälden desselben Meisters, die sich bei Don Pablo Bosch in Madrid und im bischöflichen Museum zu Vich befinden[1]. Die Hauptmerkmale sind der Strahlenkranz und die Dornenkrone, obgleich sich die Verzierung auf dem in Abessinien wiedergefundenen Bilde nicht sehr klar zeigen wegen der Übermalung, die selbst auf der Nachbildung sehr gut sichtbar ist.

Diejenigen, welche bis dahin dieses Werk dem Matsys zuschrieben, stützten sich auf Ähnlichkeiten, die nicht zu bestreiten sind. Bei dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens ist es unmöglich, irgendwelche direkte Beziehung zwischen Matsys und Bermejo aufzufinden, doch können wir vielleicht Vorbilder antreffen, die dem einen wie dem andern gemeinsam sind. Wir müssen daher natürlich zunächst an die Löwener Schule denken, deren Werke dieser

»Ecce homo«, im Besitze des Sir Richard Homes, London.

Art so wohl bekannt sind. Aber man findet sie ebenso in Brügge, und in der Tat hat Sir Robert Fry in einem Artikel des Burlington Magazine im August 1905 das abessinische Bild dem Adriaen Isenbrant oder einem Künstler aus seiner Umgebung in Brügge zuschreiben wollen. Ein Gemälde des gleichen Typus im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin wird Jan van Eyck zugesprochen, doch stammt es zweifellos aus beträchtlich jüngerer Zeit. Jedenfalls kamen solche Darstellungen so oft vor, daß es nichts Überraschendes an sich hat, daß zwei so weit voneinander entfernte Künstler wie Bermejo und Matsys ihnen eine ähnliche Gestalt geben konnten; denken wir nur an die engen Bande, die seit langem die spanische Malerei mit der niederländischen verknüpften.

[1] Sanpere y Miquel, Los Cuattrocentistas Catalanes (Die catalanischen Quattrocentisten). Barcelona 1906. II. Seite 105 und Anhang.

Vielleicht wird alles, was vorhergeht, klar, wenn wir einen Blick auf den erschütternden »Christuskopf« in Antwerpen werfen, der schon längst Quinten Matsys zugeschrieben wird. Dieses ist nicht ein Halbbild, sondern eher eine Art Leichentuch der heiligen Veronika, obwohl die Gegenstände, die gewöhnlich das Haupt umgeben, fehlen[1].

Das ist ein kleines, rundes, stilisiertes und symmetrisches, aber trotzdem äußerst realistisches Bild; man beachte die roten, blutenden Augen und die violetten Lippen des Heilandes. Es wäre schaudervoll, wenn es nicht in seiner Kleinheit gewaltig wirkte. Man fragt sich stets, woher Matsys die Vorstellung dieses Christuskopfes genommen hat, die fast alle andern in Fülle des Ausdrucks und in Schönheit überragt.

Mitunter erscheint der Übergang von der alten Schule zu Matsys ganz natürlich, manchmal aber zeigt sich ein Gefühl für Dekoration und Formen, das jene bei weitem übertrifft. Der Herkunftsort ist jedenfalls die Löwener Schule, in der ähnliche »Ecce homo« (Welch ein Mensch) schon lange volkstümlich waren. Ein Exemplar davon in der Sammlung Kaufmann zu Berlin wird von Friedländer dem Albert Bouts zugeschrieben[2].

Die Gründe dafür, daß wir dieses Werk in Antwerpen immer noch dem Matsys zuweisen, sind einerseits die Zentralisation, die an die vorhergehenden Bilder erinnert, andrer-

»Ecce homo«, im Museum zu Lyon.

seits Cohens Zeugnis und schließlich die nahen Beziehungen zwischen dem jungen Matsys und Albert Bouts, die stets bewirken, daß das, was für die Werke des einen, ebenfalls für die des andern charakteristisch ist. Cohen weist auch mit Recht auf die durchsichtigen Tränen und den geschickten Pinselstrich als für Matsys typisch hin.

Im allgemeinen scheinen diese kleinen Bilder Matsys' Jugendzeit anzugehören. Sie haben eine jugendhaft-melancholische Eigenart, die im Stile des reifen Alters fast ganz verschwindet. Die Entwicklung verlief so: immer weniger Idealisierung und mehr dramatische Kraft. In dieser Bilder-

[1] Ein richtiges Leichentuch der heiligen Veronika, von Matsys in der Art einer gewirkten Tapete entworfen, befindet sich in Dijon. Wir kommen unten darauf zurück.

[2] Die flämische und holländische Kunst, Nr. 8, 1906. — Vgl. Albert Bouts' Bild auf zwei Altarflügeln bei Dr. Adam Bock, Aachen. (Ausgestellt in Düsseldorf 1904.) — Ferner schreibt man einen ähnlichen »Christuskopf« im Hauptstadt-Museum zu Neuyork Nr. 70 dem Matsys zu.

gruppe kann man bereits die Hinneigung des Künstlers zur Natur erkennen, z. B. in den beiden Nachbildungen des »Christus« und der »Maria«, die sich im Palast Corsini, Florenz, befinden, wo man sie fälschlich als solche des Lucas van Leiden bezeichnet. Das Christusbild ist eine Büste in Halbprofil auf schwarzem Grunde, ein richtiges Porträt ohne die geringste Stilisierung. Die betende Maria steht im Gegensatz zu denen der Vorzeit und stellt eine junge Frau ohne die unterscheidenden Beigaben der heiligen Jungfrau dar. Keine Gezwungenheit, keine Eitelkeit, nur Gefühl für Natürlichkeit und eine zentralisierende Kraft, die die Reifezeit des Schöpfers verrät. — Die spätere Entwicklung in dieser Periode wird im folgenden Kapitel behandelt[1].

III.

Wir haben oben gesagt, daß die Stellungnahme der Künstler zur Überlieferung früher eine ganz andre als heutzutage war. Man sah weder großes Verdienst noch hohe Eigenart in der Erfindung hervorragender Vorwürfe, die mehr oder weniger glänzend auszuführen waren, sondern das Wichtigste bestand darin, das Talent in den von der Kultur und den religiösen Bedürfnissen mehrerer Generationen angewiesenen Grenzen wirken zu lassen. Es hieße jedoch die alten Meister stark verkennen, wenn man sie bloß für Nachahmer ansehen wollte. Zweifellos hat Memling den van Eyck sozusagen geistig bestohlen, aber wer wollte die Originalität seines Genies deshalb leugnen? Je tiefer man in die Geschichte der niederländischen Malerei eindringt, um so mehr erkennt man deren Einheit. Sie ist eine künstlerische, einheitliche Kultur, und ihre unterscheidenden Merkmale könnten von keinem derer, die sich daran ernährt hatten, verleugnet werden, ebensowenig wie die Griechen sich selbst hätten verleugnen können.

Weder van Eyck noch Matsys sind Neuschöpfer; so urteilt die jüngste Kritik. Aber während man die Originalität des ersteren übertrieb, legte man zu wenig Wert auf diejenige von Matsys. Als man fand, daß die Antwerpener Schule ihre Wurzeln in der Vergangenheit hatte, litt Matsys' Ansehen hierunter, statt es hätte wachsen sollen. Daher ist es um so wichtiger zu versuchen, die wahre Entwicklung der Dinge zu erklären. Will man Matsys' Stellung zu seinen nächsten Vorbildern kennenlernen, so muß man die zwei Bildchen im Louvre studieren, das eine von Bouts, obwohl van der Weyden (Nr. 2196, Kopie in Köln) zugeteilt, das andre von Quinten Matsys (†), Flämische Schule Nr. 2203. Beide sind Andachtsbilder: Maria mit Jesu Leiche auf den Knien, während St. Johannes das Haupt hebt. Wir haben hier einen der ältesten Vorwürfe, den bereits Rogier und Memling behandelt hatten (Beispiel im Palast Doria) und der in den Kleinbildern wiederkehren sollte[2]. Die Quelle und das erste Modell dieses Vorwurfs ist das Altarbild in Miraflores.

Bouts bietet uns ein hübsches kleines Bild, das einen aufrichtigen und freimütigen Eindruck macht, mit einem Anflug von Natürlichkeit und Altertümlichkeit, doch ist es farbenprächtig und durch die Beobachtung der Landschaft sehr interessant. Matsys hat zu alledem kaum etwas hinzugefügt, und ein oberflächlicher Betrachter könnte sagen, er habe lediglich eine Kopie daraus gemacht, denn sichtlich fallen gewisse Einzelheiten, besonders der Gesichtsausdruck der Personen, die ganz wie bei Bouts sind, auf. Die Leiche Christi ist durchaus starr und steif und querliegend dargestellt und wird von der heiligen Maria und St. Johannes gehalten, eine Auffassung, die der Überlieferung ganz entspricht und die man ebenso wie die drei Personen selbst auf Bouts' Bild wiederfindet. Wir haben jedoch hier ein echtes Bild des Matsys vor uns: dies geht hervor einerseits aus dem stärkeren Realismus im Bildnis des St. Johannes, aus der stärkeren psychologischen Vertiefung und andrerseits aus der größeren Fülle in der Darstellung des Gewandes sowie — ganz charakteristisch — von Marias Mantelsaum und schließlich aus der Landschaft, deren Lichtgebung einheitlicher ist. Diese Landschaft, die den Kalvarienberg mit den drei Kreuzen darstellt, ist tatsächlich sehr nahe verwandt mit derjenigen, die man auf Quintens berühmtem Altarbilde »Die Grablegung« findet, die freilich in eine andre Entwicklungszeit des Künstlers gehört. Hinsichtlich der Luftperspektive ist die klassische Einteilung in drei Flächen, in eine braune, eine grüne und eine blaue, gewahrt. Deren Übergänge von einer zur andern sind sogar schärfer als in van Eycks vollendetsten Bildern, und man dürfte vergeblich nach einer auch nur geringen Abweichung suchen. Dies führt zu dem schwierigen Problem der Landschaft bei Matsys. Die Anhänger der Theorie, wonach Patenir beständig mit Matsys zusammenarbeitete, müßten, wenn sie folgerichtig urteilten, auch in diesem Bilde die Arbeit zweier verschiedener Meister sehen. Jedoch nichts zwingt zu dieser Annahme. Weder steht der Landschaftsmaler höher als der Porträtist noch umgekehrt, aber das Gemälde zeigt uns einen jungen Künstler, der auf beiden Gebieten wunderbar begabt war. Daß Matsys für seine großen Schöpfungen später einen Mitarbeiter angenommen hat, ist wahrscheinlich. Aber was Joachim Patenir anbetrifft, so erinnern wir uns, daß er nur im Jahre 1515 in die St.-Lukas-Brüderschaft in Antwerpen eingeschrieben war. Vor dieser Zeit hatte Matsys bewiesen, daß er aus eigener Kraft mindestens ebenso schöne Landschaften wie diejenigen Patenirs oder irgendeines andern malen konnte[1].

Um die Unterschiede zwischen Matsys und Bouts zu bestimmen, wollen wir zehn Punkte hervorheben, in denen Matsys' »Pietà« höher als diejenige des Bouts steht; ich meine damit: vom historischen Gesichtspunkte aus, denn Bouts' Bild ist ebenfalls ein Meisterwerkchen in Beobachtung und Harmonie.

1. Die Gruppierung ist besser geordnet. Quinten hat eine überflüssige Figur ausgelassen und sich darauf beschränkt, die drei Hauptpersonen darzustellen. Er hat sie so gruppiert, daß sie in einem Dreieck gesehen wurden; es folgt daraus,

[1] Ein Exemplar des »Ecce homo« in Lyon (Nr. 139) ist eins der schönsten dieser Gattung. Die beiden Bilder, die Christus und die Jungfrau im Prado darstellen, 1444—1445, sind wohl nur Kopien.

[2] Durrieu, Les debuts des van Eyck (die Anfänge der van Eyk). Gazette d. B.-A. 1903. Eine »Pietà« in Turin unter den Kleinbildern der »Heures« (Stunden) des Herzogs von Berry verrät dieselbe Komposition wie bei Bouts und Rogier. Aber Rogier ist ihr großer Verbreiter. Außer dem Altarbild von Miraflores hat Rogier ein Bildchen gleicher Art (Brüssel 516) und eine Wandfüllung im Museum im Haag gemalt, »die für die Kapelle des Arraskollegs in Löwen gemalt sein dürfte«. Vielleicht drang durch diesen Vermittler das fragliche Motiv in die Löwener Schule ein. Das Brüsseler Bild mit seinem Sonnenuntergang im Hintergrunde erinnert übrigens weniger an Rogier als an den Meister der »Perle von Brabant«. Ein andres ähnliches hat sich im Besitz der Margarete von Österreich befunden. Die Geschichte dieses Bildmotivs ist demnach recht interessant.

[1] Über Matsys' und Patenirs gemeinsame Werke siehe Kapitel IV. 3.

daß Quintens Bild im Vergleich zu Bouts' Mangel an Geschlossenheit an Einheit gewonnen hat. Das große Kreuz, das die Aufmerksamkeit vom Hauptschauplatz ablenkte, ist viel mehr in den Hintergrund verlegt worden, und selbst dort spielen alle nebensächlichen Einzelheiten nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Gruppe der drei Figuren ist der Mittelpunkt des Bildes geworden.

2. Der Betrachtungspunkt für die Beschauer liegt nicht mehr zu hoch, sondern ganz natürlich. Bouts hält sich an die alte Überlieferung und malt die Landschaft wie auf einem Beobachtungsgange gesehen, während Matsys uns in dieselbe Ebene mit seinen Figuren versetzt. Bouts hat hierin das Richtige hinsichtlich der Klarheit getroffen, Matsys ist moderner.

3. Bei Matsys ist die Belichtung einheitlich, keineswegs verteilt, und keinerlei gesuchte Sonderbelichtung tritt dazwischen; bei Bouts spielt diese stets eine Rolle, so daß man zwei oder gar noch mehr Lichtquellen zählen muß; das Bild gewinnt hierdurch häufig an Lebendigkeit, aber man verliert sich darin.

4. Die Reflexe inmitten des Schattens sind weniger übertrieben; bei Bouts treten sie besonders auf Jesu Körper hervor.

5. Die Landschaft ist in großen Zügen umrissen. Bouts führt alles, was er malt, im einzelnen aus, während Matsys selbst der Natur einen heroischen und tragischen Zug zu geben sucht. Es gibt in seiner Kunst sogar etwas, das ein wenig theatralisch ist, was spätere, mehr oder minder geschickte Ausbesserungen noch unterstrichen haben.

6. Die psychologische Beobachtung ist unendlich tiefer. Die kindliche Klage bei Bouts ist in abgrundtiefe Verzweiflung oder in männlichen Schmerz umgewandelt. Wahrer Schmerz drückt sich nicht in theatralischen Gesten oder übertriebenen Gebärden aus.

7. Die Anatomie ist besser studiert. Sicherlich bietet das Bild eine bewußte Anlehnung an Älteres, und der Maler hat die frühere Steifheit bewahrt, besonders Jesu Leiche ist nach alter Art gemalt. Aber im Vergleich zu Bouts hat Matsys den Tod mit mehr Wahrheit dargestellt.

8. Man hat gesagt, daß die Hände auf einem Kunstwerke das am meisten Charakteristische sind. Matsys malt Maria, die ihre Hände von Jesu Leiche erhebt und über ihrer Brust kreuzt. Man muß sie geradezu bemerken; ihre feine und wie unkörperliche Form trägt dazu bei, das ganze Bild zu charakterisieren. Matsys ist einer der ersten, die gefühlt haben, daß die Hände eine Seele haben, obwohl er gerade hierin von Bouts viel lernen konnte.

9. Betrachten wir die Kleider. Bei Bouts legt sich der Stoff in schweren winkligen Ecken. Bei Matsys fällt er sanft, doch nicht ohne Prunk. Bei Bouts hat er noch die hölzerne Steifheit des Mittelalters, aber bei Matsys keimt schon die Renaissance darin.

10. Endlich die Farbengebung. Wenn Bouts durch irgend etwas glänzte, so wäre es diese. Die silbergrauen, so feinen und doch mitunter so warmen Töne zählen zu den Schätzen in der Geschichte der Malerei. Er war Meister in der Wiedergabe der Goldbrokate, Metalle, des Leders und jedes andern Stoffs. Die prächtigen, vollen Farben lassen das Fehlen jeder Beseelung vergessen, das aus seinen Menschen bloße Figuren macht. Wenn er nicht Darsteller von Handlung war, so war er mindestens ein trefflicher Leiter der Handlung.

Was Matsys anbelangt, so war er beides zugleich. Er verstand es, die Farben dem Gesamteindruck anzupassen, und sah ein, wie wichtig es ist, die Einheitlichkeit nicht durch Geschwätzigkeit zu zerstören. Das frohe Purpurrot Bouts' wird bei Matsys tragisch und blutrot, das leuchtende Blau wird dunkel und düster. Dabei blieb Matsys dem Geschmack seines Vorbildes treu bei dem Strahlenden und Leuchtenden. Er wartete nur auf die Durchführung großer Werke, um seiner Überfülle an Farben freien Lauf zu lassen.

Er war im reifen Alter ein Kolorist von Naturbegabung, der im Gegensatz zu Dürer nur in Farben denken konnte. Hierin war er ein echter Schüler der Löwener Schule, aber für alles übrige war nur er der Lehrer. Eine derartige Auswahl aus so Verschiedenem ist nicht mehr unpersönlich, und man muß den Stempel des Genies bei ihm anerkennen.

Le Calvaire (Der Kalvarienberg), National Gallery, London.

Um das Bild, von dem wir zuletzt gesprochen haben, kann man eine Sammlung kleiner Werke gruppieren, die Christus am Kreuze darstellen und die in verschiedenen Museen als Arbeiten Patenirs gelten. Die wichtigsten sind zwei »Kruzifixe«, eins bei Lichtenstein in Wien (Photographie in der Gazette des Beaux Arts, 1902), das andere in der National Gallery (715). Nach Hymans', Hulins und anderer Untersuchungen besteht kein Zweifel mehr, daß mindestens der Entwurf der ausgezeichneten kleinen Figuren, die sich darauf befinden, von Matsys herrührt oder ihm nachgeahmt ist. Die drei Londoner Marien haben eine fast antike Anmut, und die Farbengebung ist ebenso bemerkenswert wie auf dem Bilde im Louvre. Dagegen hat die Landschaft einen etwas andern Charakter, und das ist der Grund, warum dieses Werk Patenir zugeschrieben wurde. Es verrät außerdem eine weniger altertümliche Wirkung als das Louvrebild und kann daher sehr wohl in die Zeit des

Zusammenarbeitens Matsys' mit Patenir gehören. Denn diese gemeinsame Tätigkeit ist durch einen Beleg erwiesen, den Justi aus dem Inventarverzeichnis des Eskorial im Jahre 1547 über eine noch heute vorhandene »Versuchung des heiligen Antonius« gibt: »Meister Coyntin (= Quinten) und M. Joachim, Bildnis der ‚Versuchung St. Antons' durch drei Frauen und einer Landschaft von M. Joachim[1]«.

Patenirs Landschaften sind immer scharf in drei Zonen eingeteilt, deren eine, die blaue, am meisten hervortritt. Sie sind leicht von denen Quintens zu unterscheiden, obwohl die übereinstimmenden Züge vorherrschen. Quinten ist weniger gekünstelt, hat einen weiteren Gesichtskreis und malt mit mehr Fülle. Dafür hat Patenir einen lyrischen Hauch, anders als der Quintens, ruhiger, mehr verinnerlicht und mittelalterlicher. Diese Bilder haben alle mehr oder minder irgendwelche Beziehung zu einem Triptychon (dreiteiligen Altarbilde) von verhältnismäßig großem Umfange, das sich in der Sammlung Mayer van den Bergh zu Antwerpen befindet. Das Mittelstück zeigt die »Kreuzigung«, der linke Seitenflügel »Donator mit St. Hieronymus«, der rechte »Donator mit der heiligen Marie, der Ägypterin«. Die prächtige Landschaft des Hintergrundes ist dem ganzen Triptychon gemeinsam, und die Personen darauf tragen sämtlich Quintens pathetischen Stil. Hier haben wir zweifellos ein Original und wahrscheinlich das Urbild für alle späteren Werke der gleichen Art vor uns. Sein Einfluß herrscht in einem etwas kleineren Triptychon in Brüssel (Nr. 583) vor, das einem echten Matsys sehr ähnlich sieht, obwohl es stark übermalt ist.

Le Calvaire (Der Kalvarienberg) in der Galerie Lichtenstein, Wien.

Wenn die kleinen Nebenfiguren auf den »Kruzifixen« zu London und Wien bis zu einem gewissen Grade durch Zeugnisse als echte erwiesen sind, ist es mit den beiden Seitenflügeln der Sammlung Carstanjen in Berlin, die St. Johannes und St. Agnes darstellen, ganz anders. Zwar schreiben sie Kenner wie Friedländer, Cohen und andere unbedenklich Quinten Matsys zu, doch erhebt man manchen Einwand gegen sie, und wenn Wauters den Maler des »Todes der Jungfrau« annimmt, so hat auch er für seine Vermutung einige Gründe. Das Haar, die Hände, die ganze Anatomie stehen in ihrer Ausführung diesem Meister nahe, so wie wir ihn nach seinen Meisterwerken in Köln und München kennen. Die Landschaft mit einem idyllischen Einschlag stammt übrigens nicht von Matsys. Kurz, die Darstellung läßt zu sehr Leidenschaft und Energie vermissen, um von ihm zu sein, sie erinnert vielmehr an Brügge. Andrerseits ist eine Einzelheit wie der kleine phantastische, doch recht harmlose Drache über dem Becher des heiligen Johannes völlig bezeichnend für den Maler des »Todes der Jungfrau«. Vergleiche die Seitenflügel des Münchener Bildes und besonders das wunderbare Triptychon in der Kirche St. Donato in Genua, worauf St. Magdalena beinahe der St. Agnes des Berliner Bildes gleich ist. Trotzdem glauben wir, daß die beiden Flügel der Sammlung Carstanjen weder von Matsys

[1] Siehe Kapitel IV. 3.

Triptychon (Dreiteiliges Altarbild). Im Brüsseler Museum.

noch vom Maler des »Todes der Jungfrau«, sondern von einem andern völlig unbekannten Meister, der allen beiden gleicht, stammen. Wir werden weiter unten auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Von noch zweifelhafterer Originalität ist eine »Madonna« mit Seitenflügeln im Besitze des Konsuls Weber in Hamburg. Ich glaube, man bringt nur die Tatsachen durcheinander, wenn man diese Werke noch weiter Matsys zuschreibt, so groß übrigens dessen Einfluß auf sie gewesen sein mag.

Es ist daher wohl begreiflich, wenn man stets Widerspruch gegen die erhebt, die beide Berliner Bilder Matsys zuteilen wollen, mögen diese noch so schön und mag seine Einwirkung auf die darauf abgebildeten Gestalten noch so groß sein. Jugendwerke können sie nicht sein, und sie unter die großen Schöpfungen Matsys' einzureihen, wäre ein wahrer Anachronismus. Es bleibt daher nur übrig, sie jemandem aus der Umgebung des Meisters zuzuweisen.

Die Seitenflügel in dem alten Rahmen waren mit einem Bild der Jungfrau Maria von Adriaen Isenbrant aus Brügge vereint. Herr Hymans, dem ich meine Zweifel über diese Bilder anvertraute, glaubt auch nicht, daß man sie Matsys zuschreiben kann.

IV.
Die großen Altarwände.

Quinten Matsys' Werk hat von 1491 ab, seit jenem Jahre, da er zu Antwerpen in der St.-Lucas-Brüderschaft Franc-maître wurde, das lebhafte Treiben dieser Hauptstadt als Hintergrund. Da er aus einer kleinen, recht friedlichen Universitätsstadt in eins der Zentren modernen Handels- und Gewerbelebens gekommen war, konnte es nicht unterbleiben, daß er aus dieser pulsierenden Zivilisation, worin er sich befand, Einflüsse aufsog.

Guichardin hat uns eine treffliche Schilderung Antwerpens gegeben[1]. Zwar behandelt sie eine etwas jüngere Zeit als die Quintens, doch ist sie mit einer klaren Anschauung dessen, was den ungeheuren Aufschwung der Stadt bewirkte, geschrieben. Der Hauptgrund dieses Wohlstandes war der Handel, besonders der Handel mit Indien, der 1504 dank den Portugiesen, die sich in Kalkutta niedergelassen hatten, begann. Von dort unten führte man Massen von Kolonialwaren und Gewürzen über Beirut, Alexandria, Venedig, Lissabon nach Antwerpen oder andern französischen oder deutschen Häfen ein. Dieser Handel gewann noch mehr an Ausdehnung, als 1516 einige der fremdländischen Geschäftshäuser von Brügge aus wie Gualterotti, Bonvisi, Spinoli sich am Hafen an der Schelde niedergelassen hatten. Bald wimmelte Antwerpen von auswärtigen Kaufleuten, besonders von Deutschen, Dänen, Österreichern, Italienern, Spaniern, Portugiesen und Engländern. »Es ist erstaunlich«, sagt Guichardin, »so viele verschiedene Menschen zu sehen und so viele Sprachen in ein und derselben Stadt zu hören.« Jeder kleidete sich nach der Tracht seines Heimatlandes und erfreute sich der größten Freiheiten und ausgiebigsten Rechte. Das reichste unter allen diesen Handelshäusern war das der Augsburger Fugger. Bald war auch die Börse eine der rührigsten in Europa. Die Kreditgeschäfte behandelte man dort nach einer ausgedehnten Skala, und der Zinsfuß stieg mitunter so hoch, daß die Anklage auf Wucher berechtigt war. Ferner waren die Steuerlasten dort recht drückend. Sie beliefen sich zu Guichardins Zeit bis auf 250000 Taler jährlich, und der größere Teil der genannten Steuer »fällt auf den ‚exsys', die Verbrauchssteuer, die erstaunlich groß ist«. Daher sagt Guichardin, er kenne keine Stadt, in der das Leben teurer sei als in Antwerpen, außer in Lissabon. Die Verbrauchssteuer betraf alle Arten der notwendigen Lebensmittel, Getreide, Wein, Fleisch usw., und dennoch war die Stadt beständig verschuldet wegen der großen Bauwerke, die sie unternahm, und der Verteidigungsarbeiten. Man mußte daher unter den Bürgern eine innere Anleihe aufbringen, die man in Gestalt einer Lebensrente oder anderswie bezahlte. Die dauernden Geldscherereien mußten natürlich den Moralpredigern Stoff liefern; wir werden sehen, daß auch die Künstler, besonders die Maler aus Matsys' Schule, sich zu ihnen schlugen.

Übrigens bewahrte die Lebensweise der Antwerpener lange das Wesentlichste der früheren Gewohnheiten. Die eigenartigsten waren stets die in dieser Stadt äußerst zahlreichen Brüderschaften. Die berühmtesten waren diejenige der Beschneidung, der heiligen Jungfrau und die drei Rednerbrüderschaften, ganz zu schweigen von den 27 Handwerkergilden, von denen jede ihr eigenes Gestühl im Dome besaß. Letztere hatten an der Politik einen großen Anteil. Die Gilden oder vielmehr die Rednerbrüderschaften waren die »Violiere« (Levkoje), die »Goldblume« und der »Olivenzweig«, die öffentliche Aufführungen von Lust- und Trauerspielen nach griechischen und lateinischen Vorbildern veranstalteten. Die älteste war die »Violiere«, deren Mitglieder fast sämtlich Maler waren. Sie vor allem genoß den Ruf, daß sie die hervorragendsten und künstlerisch am höchsten stehenden Schauspiele gab. Hierin lag ja ein Mittel, den in Antwerpen immer entfesselten Hang zum Luxus zu befriedigen.

Hiernach spricht Guichardin von den niederländischen Malern und nennt die berühmtesten. »Zu ihnen fügen wir noch andre, die erwähnenswert sind; an erster Stelle Diekrich aus Löwen, einen großen Künstler, Quinten aus derselben Stadt, einen bedeutenden Personenmaler, von dessen Werken man unter anderen das schöne Bildnis unsres Herrn in der Kirche Notre-Dame in dieser Stadt sieht .... Die Bilder dieser Maler sind nicht nur über alle diese Länder, sondern auch über den größten Teil der Erde verstreut, und zwar so, daß man damit einen Handel von nicht geringer Bedeutung betreibt.« So ist der Hintergrund beschaffen, vor den wir Quintens Werke im zweiten Teil seines Lebens zu stellen haben. Dieser Teil ist durch den Monumentalstil und die großen Altarbilder gekennzeichnet.

1. Das Valladolider Altarbild.

Das erste große Altarbild, zu dem Quinten beitragen konnte und das man bis auf unsere Zeit erhalten hat, befindet sich in der Kirche San Salvador zu Valladolid. Es stammt aus dem Jahre 1504 und war völlig der Vergessenheit anheimgefallen bis zu dem Augenblick, wo es von Carl Justi entdeckt wurde, der es im »Jahrbuch der Preu-

[1] Guichardin, Description de tout le Païs-Bas, Antvers MDLXVII (Beschreibung der gesamten Niederlande, Antwerpen, 1567).

ßischen Kunstsammlungen[1] 1887« beschreibt. Leider ist die Kapelle, in der es sich befindet, sehr dunkel: wie allgemein in spanischen Kirchen, ist es unmöglich, eine Lichtbildaufnahme davon zu machen, um so mehr, als es mit einer Staubschicht bedeckt ist, welche die Einzelheiten verbirgt. Eine wissenschaftliche Besprechung dieses Bildes ist daher außerordentlich schwierig.

Nach der Inschrift, die es trägt, ist diese Altarwand am Anfang des Jahres 1504 auf Bestellung des Gonzalo Gonzales, der Staatsrat Ferdinands und Isabellas war, und seiner Frau Donna Marina della Estrada ausgeführt worden. Diese Wand ist aus Holz gemeißelt und trägt Bilder auf den Seitenflügeln. Die Einteilung ist wiedergegeben durch die Skizzen

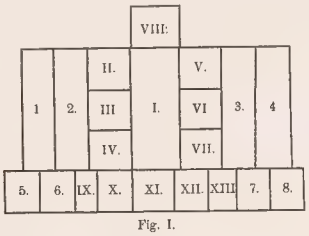


Fig. I.

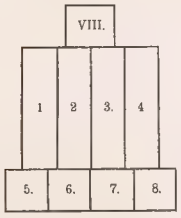


Fig. II.

I und II, in denen wir das Altarbild offen und geschlossen sehen. Offen bietet die Altarwand in der Mitte ein großes gemeißeltes Standbild des Evangelisten St. Johannes (I) und um ihn die folgenden Szenen:

II—VIII: Episoden aus Johannes' Leben, gemeißelt. Die oberste stellt Christi Taufe dar.

1—2. Die Geburt: Eine einheitliche Malerei, die sich über die beiden Bilder erstreckt, eigentlich nur durch eine schmale Goldborte getrennt.

3—4. Die Anbetung der Magier. — Diese Tafel deckt beide Bilder gleichmäßig.

IX—XII. Gemeißelte Figuren; drei von ihnen sind Szenen aus der Passion. Sie bilden mit den folgenden den Altarsockel.

5—6. Die Spenderinnen und »St. Hieronymus mit dem Löwen«.

7—8. St. Augustin (?) und die Spender.

Die 4 letzten Tafeln sind gemalt. — Ganz unten die Spenderwappen, getragen von Engeln.

Skizze II zeigt den Anblick des geschlossenen Altarbildes. Alle Skulpturen sind verdeckt außer dem oberen Teile, der Taufe Christi. Die äußeren Flügel, die gemalt und vereinigt sind, stellen in großem Format die »Messe des St. Gregor«, d. h. die Erscheinung Jesu vor dem Papste, der vor dem Altar niederkniet, dar. Die Einzelheiten zeigen sich wie folgt:

2. Der Altar mit dem Kruzifix. Vorn: Christus. Hinten: Ein Mönch, der niederkniet.

3. Der kniende Papst. Über ihm die Beigaben der Passion. Dieses Bild hat spanische Eigenart.

1. Ein kniender Priester mit rotem Mantel; er hält die päpstliche Tiara vor sich.

4. Weiter davon ein rotgekleideter Priester und hinter ihm ein junger Mann von 20 bis 30 Jahren, bartlos mit schwarzen Locken. Alle diese Bilder sind auf gelben Grund, der Gold nachahmt, gemalt. In Nr. 1 sieht man eine rote Säule und in Nr. 4 ein gotisches Fenster. Die Szene stellt also eine Kirche dar. 5–8. Die 4 Evangelisten.

Die Ausmaße sind ziemlich groß: Die vier Bilder, die die »Messe des St. Gregor« darstellen, haben zusammen 3,14 m in der Breite und ungefähr 2,80 m in der Höhe. Die »Geburt« und die »Anbetung der Magier« der inneren Seite haben also je eine Oberfläche von 280×157 cm. Der Sockel ist 1 m hoch. — Es ist klar, daß, wenn Matsys an diesem Wandbild mitgearbeitet hat, der ihm für das Gesamtwerk zukommende Anteil sehr begrenzt ist. Die Holzskulpturen stammen von einem unbekannten niederländischen Maler, die Sockelbilder von einem spanischen (nach Justi von einem aus der Kastilischen Schule), und die »Messe des St. Gregor« scheint mir wegen mehr als eines Zuges der Spanischen Schule anzugehören. Indessen läßt sich Quintens Einfluß selbst in den von fremder Hand ausgeführten Teilen wahrnehmen.

Wir wissen nicht, daß er einen spanischen Schüler gehabt hat, wir wissen nur von einem portugiesischen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Maler der Halbinsel mit Matsys Vorsprechungen betreffs des Altarbildes hatte und sich sogar mit ihm selbst in Antwerpen traf. Aus Sparsamkeits- oder anderen Gründen ließ man die weniger wichtigen Teile in Spanien, vielleicht nach Quinten Matsys' Ratschlägen und Angaben ausführen. Doch ist es ganz unmöglich, den Anteil der verschiedenen Künstler am Gesamtwerke genau zu bestimmen wegen des jetzigen Zustandes der Altarwand und wegen des dunklen Platzes, an dem sie sich befindet.

Von der »Geburt« und der »Anbetung der Magier« könnte man allein mit Wahrscheinlichkeit behaupten, daß sie auf Matsys selbst zurückzuführen sind. Auf ersterem Bilde sieht man rechts die kniende Jungfrau mit blaugrünem Mantel, offenem Haar und von jenem rotblonden Typus, der Justi an das Löwener Altarbild erinnert. Hinter ihr St. Joseph mit einer Laterne. Links die Krippe und das Christuskind, umgeben von Engeln und Hirten. Zwischen ihnen ein Ochse und ein Esel, die den Neugeborenen in andächtiger Haltung betrachten gemäß dem alten naiven Weihnachtspsalm:

»Gaudet asinus et bos,
Laudet Dominum omne os.«
(Es freut sich Esel und Ochse;
jeglicher Mund lobe den Herrn.)

Oben rechts fliegen Engel. Im Hintergrunde bemerkt man durch ein großes, von einer Marmorsäule in der Mitte

[1] Justi, Der Altarschrein des Lizentiaten Gonzales.

geteiltes Fenster die Ecke einer Landschaft. Kaum gibt es eine Spur von Halbdunkel. Spätere Maler haben sich ausgezeichnet in der Kunst, den Kampf des Lichts, den das Kind ausstrahlte, mit dem der Laterne oder des Himmels bis über das Fenster hinaus darzustellen. Hier hat sich der Künstler mit den früheren, ganz einfachen Vorgängen begnügt; nur in der Komposition und im Ausdruck der Personen erscheint sein Talent. St. Joseph wie die Jungfrau erinnern deutlich an das Löwener Altarbild, und man kann sogar die Jungfrau den betenden Madonnen auf Halbbildern nahestellen.

Die »Anbetung der Magier« ist schwieriger zu betrachten und schlechter beleuchtet. Rechts der Goldborte die heilige Familie vor einer Ruine, links die drei Magierkönige mit ihrem Gefolge. Die Jungfrau hat dieselbe blaugrüne Kleidung wie auf der andern Tafel.

Auch aus diesem Altarbild ergibt sich, daß Quinten bereits die Architektur der Renaissance kannte. Vom künstlerischen Standpunkte aus haben die beiden Bilder großen Wert und sind bewundernswert mit einer guten Perspektive und einer an das Löwener Altarbild erinnernden Farbengebung aufgefaßt. Die übrigen Teile des Werkes kann man nicht bestimmt dem oder jenem Meister zusprechen. Die äußeren Tafeln und die des Sockels sind viel weniger gut als diejenigen des Inneren; sie müssen von spanischen Malern gemalt sein, der Sockel nach Justi wahrscheinlich von einem kastilischen. »Die Messe des St. Gregor« war übrigens einer der Lieblingsgegenstände der spanischen Maler, ohne jedoch den Künstlern im Norden unbekannt zu sein (z. B. das Bild des Malers der »Heiligen Familie« usw.). Vom künstlerischen Standpunkte lag darin ein weder sehr glücklicher noch reichhaltiger Vorwurf mit seiner Darstellung aller Beigaben der Passion, wie der Werkzeuge, des Kopfes, der Hand, der gelösten Haare und dieses schwer zu erkennenden Gesichts Christi. Indessen gibt es in Spanien Bilder dieser Art, die wirklich Wert haben und die man mit dem Valladolider Altarbild vergleichen kann, z. B. das Bild von Bonnella della Vierra, das im Burlington Magazine XXIX 1905 veröffentlicht wurde. Selbst wenn diese Teile des Valladolider Wandbildes nicht von Matsys stammen, so haben wir wenigstens darin einen Beweis für den Einfluß, den er auf die Künstler der Iberischen Halbinsel ausübte. Ein anderes Zeugnis hierüber gibt uns der Maler des »São Bento« im Lissabonner Museum, der vielleicht nichts weiter als Quintens Schüler Eduard Portugelois ist; ferner die »Ecce homo« Bermejos, von denen wir schon sprachen, die Tatsache ungerechnet, daß die Schule in Sevilla in Alejo Fernandez und Jorge Fernandez Aleman zwei Künstler besitzt, die stark an Matsys erinnern (vgl. Justi, Baedecker). Daß dessen Werke, selbst wenn sie zu seiner ersten Periode zählen, bis nach Spanien gekommen sind, wird uns bewiesen durch die »Madonna von Saragossa« (Academia de Bellas Artes), die zweifellos nur eine Jugendstudie ist, aber dem ersten Brüsseler Typus entspricht (die Madonna ist dargestellt bis zu den Knien mit einem pelzverbrämten Mantel; das Kind spielt mit einem Vogel). Die spanische Kunst, die in sehr vielen Punkten so verschleiert ist und an deren Studium so viele verdienstvolle Männer arbeiten, dürfte nicht völlig geklärt werden, solange man nicht ihre Beziehungen zu Quinten Matsys genau kennen wird. Ferner gibt es im Dome zur Burgos eine »Madonna« in Matsys' Stile, doch erinnert sie an eine spätere Periode, z. B. an diejenige der »Madonna« in Berlin. Die Jungfrau sitzt in ganzer Größe auf einem Throne; rechts St. Anna und ein Tisch mit einem Frühstück, links musizierende Engel. Die Größenverhältnisse sind geringer als auf dem Berliner Bilde: 76 × 61 cm. — Zu diesem Gegenstande paßte eine vereinfachte Form ohne architektonisches Beiwerk mit einer einfachen Landschaft als Hintergrund, und eine solche Studie befindet sich im Eskurial (Orley zugeschrieben).

Diese »Geburt« und »Anbetung der Magier« sind sicherlich nicht vereinzelte Erzeugnisse in Quintens Schaffen. Er muß tatsächlich einen dieser Gegenstände (oder etwas Ähnliches) in einem heute verlorenen Gemälde behandelt haben in anbetracht der zwei Altarflügel eines Triptychons, die aus der Umgebung unsres Malers stammen.

Das eine befindet sich im Louvre (Nr. 1051) und heißt »Die Fromme« oder »Lesende Spenderin«. Es wurde einst der Frankoflämischen Schule zugeschrieben, wird aber neuerdings zur Brabantischen gerechnet. Das andere in Madrid im Museo del Prado (Nr. 1443) zeigt einen Propheten des Alten Testaments, und der Katalog stellt es Quinten Matsys Stile nahe. Die Ausmaße dieser zwei Bilder stimmen überein, nur ist eins von ihnen (das im Louvre) etwas verkürzt, und beide tragen auf der Rückseite Figuren in Grau. Da das eine einen Propheten darstellt, ist es wahrscheinlich, daß das Gegenstück eine Seherin bietet; in diesem Falle besitzen wir ein Triptychon, dessen verlorenes Mittelstück die »Geburt« und »Anbetung der Magier« darbot. Die Seherin ist geradezu köstlich. Sie sitzt vor einer grünbewachsenen Wand und liest in einem Buche. Eine jugendliche, entzückende Gestalt mit bleichem zarten Gesicht und schlanken Händen; sie ist in einen roten Mantel mit schillernder Fütterung gehüllt. Oberhalb der Mauer sieht man eine Landschaft mit einigen Gebäuden. Das Ganze ist mit Meisterhand gemalt und verrät bei aufmerksamer Prüfung manches der Quintenschen Merkmale, z. B. die schillernden Farben des Mantelfutters, so wie er sie zu bieten liebt.

Jeder Zweifel schwindet, wenn wir dieses Bild mit dem Madrider vergleichen. Der Hintergrund, die Wand und das Blättergewinde zeigen seine Verwandtschaft mit dem im Louvre. Die graue Figur auf der Rückseite ist ein Heiliger statt einer Heiligen. Das Gemälde stellt wahrscheinlich einen Propheten dar, wie es der Seherblick der Figur und seine Hände beweisen, die wie unter der Wirkung der Eingebung oder des Erstaunens ausgestreckt sind. Er ist in ganzer Figur und sitzend gemalt. Auf dem Haupte trägt er eine rote Mütze von phantastischer Höhe mit zwei seltsamen Zipfeln; sie ist mit einer perlengeschmückten Quaste gekrönt. Er hat eine krumme, vorspringende Nase und einen grauen Bart. Um seine Hüften ein Gürtel mit einem Schwerte. — Die Größenverhältnisse sind: 1 m 23,45 cm. Es ist mir noch nicht gelungen, das Mittelbild dieses Triptychons aufzufinden. Dagegen kenne ich zwei andere Arbeiten, die beide die »Anbetung der Magier« darstellen und an das Valladolider Altarbild erinnern. Eins ist in Mailand, das andre im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, wo es »einem Nachfolger Quinten Matsys'« zugewiesen wird. Das Mailänder Bild war ursprünglich ein Triptychon und wurde dann auf

nur ein rechtwinkliges Stück von ziemlicher Größe (1×1,40m) beschränkt. Der Typus der Jungfrau gleicht entfernt Matsys' Jungfrauen. Die Ausführung ist etwas schleppend und ermangelt der Kraft des Ausdrucks, doch ergibt sich dies zum Teil aus den Nachbesserungen, die sich durch die Veränderung des Formats notwendig machten. — Der Oberkörper des Jesusknaben ist nackt, während der Unterkörper von einem Tuche umhüllt ist. Das Kind hat eine jugendliche Miene, während die Mutter ganz in Schwärmerei verloren zu sein scheint. Wir haben hier einen Rückfall in den Mystizismus vor uns.

Daneben bemerken wir manchen Renaissancezug, namentlich in dem reichen Schmuck der Pfeiler, die man im Hintergrund sieht. Die drei Hauptpersonen sind am besten gelungen; St. Joseph rechts und der Neger links lassen uns schon eher kalt. Der kleine Landschaftsgott hat wenig Wert.

Das Kind, das die Arme dem Magierkönig entgegenstreckt, ist ein Zug, der bei Dürer in den »Uffizien« wiederkehrt. Das Mannesbildnis ganz links im Hintergrunde ist vielleicht das des Spenders.

Dieses Werk trägt den in Italien häufigen, doch unannehmbaren Namen des Luca d'Olanda.

Eine gewisse Ähnlichkeit bringt dieses Bild dem Maler nahe, der denselben Gegenstand in Nr. 569 A im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum als »Nachf. des Quinten Matsys« behandelt hat. Diese Zuweisung ist vielleicht richtig, aber vielleicht könnte man auch auf den Meister des »Todes der Jungfrau« wegen der Fütterung, der Stoffe und Hände wie auch der Architektur schließen. Da jedoch die Persönlichkeit dieses Malers bisher nicht genügend bestimmt ist, wie ja auch viele Bilder, die heute unter seinem Namen gehen, ihm abzusprechen sind, müssen wir sicherlich der ersten Annahme den Vorzug geben. Wir werden dieses Gemälde weiter unten im IX. Kapitel behandeln. Noch eine Darstellung dieser Art gehörte Herrn Kann, Paris.

Die alte volkstümlich Legende von den drei Weisen, die so viele Künstler angeregt hat, spielte also auch in Matsys' Ideenschatz frühzeitig eine Rolle, und er hat sie so behandelt, daß andre, spätre Maler ihm nachahmen mußten, Er war allerdings mehr als jeder andre Mensch fähig einzuschätzen, was dieses Thema einem Künstler bieten würde. den exotischen, phantastischen Prunk der Gewänder und der Ausstattung, die Landschaft, das Architektonische, endlich die charakteristische Geistesart der verschiedenen Typen, der orientalischen Fürsten und der jungen Mutter mit ihrem Neugeborenen.

2. Das Löwener Altarbild.

Den größten Ruhm für Quinten bedeuten die beiden Altarbilder, die heute in Brüssel und Antwerpen aufbewahrt werden. Das erstere wurde 1508 von der Brüderschaft der St. Anna in Löwen in Auftrag gegeben, nachdem die Verhandlungen über ein Skulpturwerk in Holz mit dem berühmten Löwener Bildhauer van Kessel und seinem Mitarbeiter Peterceels nicht zum Ziele geführt hatten[1]. Quinten machte sich alsbald ans Werk und konnte das letztere Bild im Jahre 1509 mit seinem Namen versehen. Er hatte somit binnen einem Jahre die fünf großen Kunstwerke, die zusammen die Geschlechterreihe der St. Anna[1] darstellen, zu Ende geführt.

Wenn man unter dem Eindruck der »Grablegung« Quintens in Antwerpen und der in diesem Werke enthaltenen dramatischen Kraft steht und wenn man dann dieses Löwener Triptychon dagegen ansieht, so ist man von seiner eigenartigen weiblichen Weichheit betroffen. Das Altarbild war ja aber auch der Geschichte einer Frau gewidmet und nicht, wie das andre, Johannes dem Täufer oder dem Evangelisten Johannes. Ferner ist es zwei Jahre jünger als dieses.

Da man auch die italienische Art der Auffassung bemerkt, so beweist dies, daß Matsys zu dieser Zeit mit den Renaissanceformen völlig vertraut war. Der Hintergrund besteht aus einer Säulenhalle mit drei Bogen, durch die man eine bläulich verschwimmende Landschaft mit einem südlichen Himmel in klarem Blau sieht. Die kleinen Bogen werden von grauen Marmorpfeilern mit Porphyrsäulchen gestützt.

Vor diesen architektonischen Hintergrund hat Matsys seine Personen hingestellt. St. Anna und die Jungfrau sitzen im Mittelpunkte, beide mit goldbestickten Gewändern, von denen eins weiß, das andre rot ist. Beide beschäftigen sich mit dem Kinde: Maria hält es auf ihren Knien und läßt es mit einem Vögelchen, das auf ihrer Hand sitzt, spielen. St. Anna wirft einen mütterlichen Blick auf das Kind und hält eine Weintraube in der Hand. Die Gruppe ist so menschlich, als wäre sie dem Leben selbst entnommen; sie ist zugleich so wie eine Kölner »Madonna« aus dem spätern Mittelalter von religiösem Gefühl durchtränkt. Wie hat Matsys den Kopf seiner Madonna aufgefaßt? Wir haben gezeigt, daß er Erinnerungen an Rogier und Bouts hatte; aber kannte er vielleicht auch die ästhetischen Grundsätze Italiens? Sicherlich mußte er manche schöne Madonna sehen, bevor er zu dieser persönlichen Schöpfung gelangte, die ebenso sein Eigenstes ist, wie sie eine lange ruhmvolle Überlieferung bezeugt.

Um die Mittelgruppe die andern Familienmitglieder der St. Anna. Rechts vom Zuschauer sitzt Maria Salome mit ihren beiden Knaben, während hinter ihr Joachim und ihr Gemahl Zebedäus stehen. Links sitzen Maria Cleophas, ihre vier Kinder, und im Hintergrund stehen Joseph und Alpheus.

Alle diese Personen sind symmetrisch, aber ungezwungen angeordnet, und alle ihre Gewänder haben eine klare, harmonische Farbengebung. Das Ganze macht einen unbeschreiblichen Eindruck von Klarheit und Schönheit. Wir haben etwas Italienisches und doch etwas Nichitalienisches vor uns, das uns mehr rührt und uns mehr vertraut ist.

Bevor wir diese Besprechung fortsetzen, wollen wir die Seitenflügel betrachten[2]. Links sehen wir den Engel, der Joachim erscheint, um ihm anzuzeigen, daß seine Frau ein Kind zur Welt bringen soll. Man bemerkt sogleich eine gewisse Steifheit und etwas Befangenheit in der Auffassung. Ein Kritiker, Cohen, hat dies bereits vor uns als eine Nachahmung eines Bildes von Bouts' »Moses vor dem brennenden Busche« in der Sammlung Kann in Paris erklärt[3]. Es besteht zwischen beiden Werken eine gewisse Ähnlichkeit, die ich jedoch nicht als wesentlich ansehe. Der altertümliche Charakter des Bildes läßt sich auf Grund einer Einzelheit des Mittel-

[1] Van Even, Histoire de l'École de Louvain (Geschichte der Löwener Schule).

[1] Fétis. La descendance de Ste. Anne. Bulletin des comm. royales 1866 (Die Abkunft der St. Anna. Veröffentlichungen der Kgl. Kommissionen).

[2] Diese Szenen sind dem apokryphen Evangelium »Über die Geburt der St. Maria« entnommen. Holbein der Ältere hat gleichfalls daraus geschöpft.

[3] Dieses Bild gehört übrigens nicht Bouts selbst, sondern dem Maler der »Perle von Brabant« an.

bildes deuten. Unter den auf dem Fußboden rechts von Maria Cleophas sitzenden Kindern befindet sich der kleine Joseph, der vor sich ein offenes Buch mit Miniaturen hält. Die Seite, die er betrachtet, zeigt genau diese Episode aus Joachims Leben durchaus in der gleichen Art, wie Quinten selbst sie gemalt hat. Vielleicht geht diese Auffassung auf eine mittelalterliche Buchstabenmalerei zurück, die den etwas steifen Eindruck des Bildes verständlich machen würde. In diesem Falle würden wir eine Bestätigung der bildgeschichtlichen Theorien, die wir oben vortrugen, haben. Schwierig zu erklären ist es, ob Joachim bereits kniete oder ob er plötzlich vor Schreck niederfiel, als er den Engel am Himmel erscheinen sah. Der Hund, der rechts von seinem Herrn friedlich daliegt, spricht für die erstere Annahme. Durch die Darstellung des Engels, dessen Bekleidung zumal manchen überlieferten Zug darbietet, scheint mir erwiesen, daß Quinten dieses Bild nach einem andern ältern malte.

Der rechte Seitenflügel zeigt uns den Tod der St. Anna, eins der Bilder, worin Quinten sich am größten zeigte. Die Heilige ruht auf einem mit roter Decke belegten Bett. Man kann den Eindruck ihres bleichen Gesichts, auf dem der Todesschweiß perlt, ihren verlöschenden Blick, ihren halboffenen Mund, der sich anschickt, den letzten Seufzer auszuhauchen, nicht vergessen. Das Licht, das vom Fenster auf die Sterbende fällt, der sie segnende Christus, die Jungfrau mit ihrem Lichte und die Frau, die neben ihr schluchzt, alles das ergibt eine ergreifende Wirkung. Wir haben hier die Majestät des Todes, aber, sonderbar, dessen Furchtbarkeit empfinden wir nicht. Der heitere Gesichtsausdruck im Verein mit der schönen roten Farbe des Himmelbetts und der Decke ergibt einen rührenden, doch keineswegs quälenden Anblick. Der Augenblick des Sterbens kann nicht schöner gemalt sein als auf diesem Bilde, wo die Sonne, die sich zum Untergange neigt, auf dem Fenster spielt. Um die Bedeutung dieses Werkes zu verstehen, genügt es, sich an dieselbe Darstellung von der Hand Hugos van der Goes in der Akademie zu Brügge zu erinnern. Wir haben nun nur noch die beiden Außenflügel zu beschreiben. Das eine stellt Joachim und St. Anna dar, die anläßlich ihrer Vermählung dem Leviten eine Opferspende darreichen, das andre zeigt die Ablehnung von Joachims Opfergabe infolge Ausbleibens von Nachkommen. Beide Szenen, die sich im Tempel abspielen, sind wegen der hervorragenden Köpfe der Personen besonders bemerkenswert. Namentlich der Priester ist der wahrhaft imponierende Typus eines Geistlichen mit seinem gewellten Bart und seiner hohen Priestermütze. — Auf dem Bilde, das das gewöhnliche Opfer Annas und Joachims darstellt, bemerkt man durch einen Säulengang einen öffentlichen Platz mit einem Dome, der nicht in allem dem Antwerpener gleicht[1]. Rechts sieht man ein Gebäude mit Säulen, auf denen man die Inschrift »Quinte Metsys screef dit (malte dies) 1509« lesen kann.

Auf demselben Bilde erblickt man noch einen interessanten Einzelzug. — Einer der Männer im Hintergrunde liest einen Brief, der wie eine Schenkungsurkunde Quintens an seine Kinder vom 15. März 1508 beginnt. Es scheint, daß der von Joachim dem Priester gereichte Brief von derselben Art ist, und man hat daraus geschlossen, daß Joachims Porträt oder dasjenige des Mannes im Hintergrunde nichts andres als dasjenige des Künstlers selbst sei. Da Quinten zu dieser Zeit ungefähr 40 Jahre alt war, scheint es, daß die zweite Annahme zutreffend ist, denn Joachim erscheint sichtlich als jünger. Aber andrerseits ist es auffällig, daß Joachim hier bartlos ist, während er auf allen andern Bildern dieses Altarbilds einen Bart trägt. Übrigens ist dies der Typus, den Matsys mit mehr oder weniger Abänderungen oft wiedergegeben hat und der nicht unmittelbar der Natur entnommen zu sein scheint, denn er hat nicht diese Bestimmtheit in den Umrissen, die alle andern männlichen Personen unterscheidet. Es scheint von einer andern Studie abgepaust zu sein und hat jene geschlossenen und träumerischen Augen, die Fétis bei den Frauen im Gegensatz zu den offeneren des Mannes beobachtete. Wollen wir glauben, daß dies ein Selbstporträt des Künstlers ist, so müssen wir annehmen, daß es aus einer früheren Zeit stammt, und zwar aus der Zeit vor dem Tode seiner Frau, der kurz nach 1500 eintrat. Wir sehen von der Frage ab, ob sich Quinten selbst mit seiner verstorbenen Frau dargestellt hat, und beschränken uns darauf, festzustellen, daß das wirkliche Alter des Künstlers vielmehr demjenigen des Mannes im Hintergrunde entspricht. Übrigens müssen wir gestehen, daß keins dieser beiden Porträts durchaus zu der Radierung des Lampsonius paßt, die nach dem heute verlorenen Selbstbildnis Quintens, das sich in der St.-Lukas-Brüderschaft befand, von Wiericz ausgeführt ist. Wir wissen tatsächlich nicht, bis zu welchem Grade es dem Radierer gelang, die Ähnlichkeit herzustellen, aber solange wir das Bild der St.-Lukas-Brüderschaft, das die Kommissare der französischen Revolution glücklich wegbrachten, nicht wiedergefunden haben, müssen wir in dieser Radierung eins der glaubwürdigsten Zeugnisse für die Kenntnis des wirklichen Aussehens des Meisters erblicken. Und wir können fast sicher annehmen, daß das sauber umrissene Gesicht und die schlanke, magere Hand einige der am meisten charakteristischen Züge des Künstlers bewahrt haben.

Was die Geschlossenheit des Kolorits anbelangt, so ist diese Gemäldegruppe gedämpfter und zurückhaltender als das Antwerpener Altarbild. Die farbigen Flächen sind ausgedehnter und ruhiger, die Gegensätze weniger betont und hervorgehoben, trotzdem gibt es auf ihnen nicht weniger Reichtum an sanften roten, grünen, blauen und weißen Farbtönen. Das fließende Element, dessen sich Quinten bedient, um die Farben zu verbinden, macht das Ganze klarer, leichter, duftiger. Wie Fétis gezeigt hat, ist das Altarbild tatsächlich in Wasserfarben mit einem leichten Ölüberzug für die Schatten gemalt, sodann gefirnißt worden. Dies ist ein Verfahren, das in den Niederlanden wahrscheinlich nicht üblich war.

Es ist erstaunlich, daß trotz des monumentalen Charakters des Werks alle Einzelheiten so sorgfältig ausgeführt sind. Mit immer gleicher Liebe hat Quinten an seinem Stoffe Gefallen gehabt, und sein farbiger Pinsel tummelt sich unter den schönen Stoffen und kostbaren Goldstickereien. Es genügt, auf den eleganten Mantelsaum der Madonna oder ihren feinen und durchsichtigen Batistschleier hinzuweisen, um Matsys' hervorragende Fähigkeiten als Stoffmaler erkennen zu lassen. Bewundern wir auch die feine Farbe der Haut, das leichte, weiche Haar und die schönen weißen Hände. Hinsichtlich der Farbe ist dies Bild die Quelle immer neuen

[1] Die Unterschiede lassen sich aus der Tatsache erklären, daß der Turm nicht ganz fertig war, als Matsys dieses Bild im Jahre 1509 malte. Er wurde bekanntlich im Stile der späteren Gotik ausgeführt, der nicht ganz genau den anderen Teilen der Kirche gleicht.

Genusses, obwohl man von beträchtlichen Übermalungen absehen muß.

Selbst in der Komposition erkennt man den Meister. — Sie ist von geradezu klassischer Klarheit, vielleicht sogar ein wenig zu stark betont und verrät etwas Befangenheit in den von der Überlieferung beeinflußten Teilen. Doch wo sie sich zu stark bemerkbar macht, wie in den beiden Tempelszenen, zeigt der Maler, was er an dramatischer Wirkung zu geben vermag. Wir finden in den Niederlanden schwerlich Vergleichspunkte für alle diese Szenen. Die Geschichte der St. Anna bildete sicherlich einen Teil der künstlerischen Erbschaft, die vom Mittelalter der Renaissance überlassen worden war, aber sie war selten in so monumentalem Stile ausgeführt worden. Ähnliche Gruppen von Heiligen erscheinen zwar in der Brügger Schule (es möge genügen, an »Die heilige Jungfrau unter den Jungfrauen« von Gérard David in Rouen zu erinnern), doch im allgemeinen pflegte man nicht in diesem Monumentalstil zu malen[1].

Im Gegenteil gab es eine Stadt, in der man schon lange ähnliche »sante conversazione« (heilige Unterredungen) oder Vereinigungen heiliger Schwestern gern darstellte, nämlich Köln. Seit unvordenklicher Zeit hatte die Kölner Schule die Neigung, träumerische Frauen zu malen; Stephan Lochners Bild im Dom ist eins der bekanntesten dieser Richtung für die Gruppen junger Frauen. Während des 15. und eines guten Teils des 16. Jahrhunderts ging man auf diesem Wege weiter. Auf dem Bilde Nr. 201 im Wallraf-Richartz-Museum sehen wir die Jungfrau im Paradiese umgeben von Magdalena, Dorothea, Catharina, Apollonia, Barbara und Agnes, jede mit ihrem unterscheidenden Merkmale feierlich wie vor dem Photographen aufgestellt. Das Bild stammt von einem Schüler des Malers des »St. Severin« (genannt Maler der »Legende der St. Ursula«), doch bietet die Komposition mancherlei Ähnlichkeit mit dem Löwener Altarbild. Nicht daß man eine unmittelbare Beziehung zwischen beiden anzunehmen hätte, aber gewisse Einzelheiten, wie die kleinen Engel, die auf der Erde rings um das Buch spielen, die Feinheit und der Reichtum der Kostüme liefern eine interessante Parallele. Viel bemerkenswerter ist ein andres Bild desselben Museums von dem Maler der »heiligen Familie« (Nr. 169). — Es ist ein großes Altarbild, dessen Mittelstück die Familie der heiligen Jungfrau mit St. Catharina und St. Barbara darstellt, während die Seitenflügel uns Rochus, Nicarius, Gudula und Elisabeth auf der Innen- und verschiedene andre Heilige auf der Außenseite zeigen. Man ist von der Ähnlichkeit zwischen der mittleren Füllung und dem Löwener Wandbild überrascht. Die Gruppierung ist wie folgt getroffen: St. Maria und St. Anna in der Mitte, die andern Frauen auf den Seiten, alle kleinen Kinder auf der Erde spielend. Der Hauptunterschied besteht darin, daß das architektonische Beiwerk im gotischen, aber nicht im italienischen Stil gehalten und daß die Zahl der Personen größer ist. Außerdem sind die übereinstimmenden Punkte im einzelnen zahlreich: so ist die Sterbeszene auf dem Hintergrunde dargestellt. Die gleichen ähnlichen Typen, obwohl ihre Hautfarbe sichtlich weniger gewandt ist. Am meisten bemerkenswert ist die Landschaft des Hintergrundes und das üppige Gras im Vordergrund, ein Merkmal der Kölner und Brügger Schule. Die Spender gehören der Familie Hackeney, d. h. derselben wie diejenigen von Joost van Cleves »Tod der Jungfrau« an. Es sind eindrucksvolle und realistische Porträts.

Der Maler dieses Bildes muß ungefähr Matsys' Zeitgenosse gewesen sein und lebte nach Angabe des Kölner Museumskatalogs um 1480—1520[1]. Denke man über diese Gleichzeitigkeit, wie man will, Tatsache ist, daß sie vorhanden ist und nicht vereinzelt dasteht. Es herrschten seit undenklichen Zeiten zwischen der deutschen und flämischen Malerei Beziehungen. Erinnern wir uns daran, daß im Mittelalter die meisten flämischen Künstler aus Köln oder aus dem Rheinlande kamen. Nach den Brüdern van Eyck änderte sich das derart, daß umgekehrt die Kölner Schule unter flämischen Einfluß geriet. Dieser prägte sich immer mehr aus; z. B. hängt der Maler der »Lyversberger Passion« ganz von Dirk Bouts ab, und selbst ein Maler wie Martin Schongauer aus Colmar konnte keine Ausnahme bilden. Indessen ist es augenfällig, wie Kölns Ruf als künstlerischer Mittelpunkt sich weiter erhielt und daß die flämischen Künstler sich sogar bisweilen studienhalber dorthin begaben. Hugo van der Goes war am Ende seines Lebens dort, nachdem er die Mönchskutte angezogen hatte, ebenso Petrus Christus. Auch Memling befand sich dort, wie uns der Schrein der St. Ursula lehrt, den auszuführen Adrien Reims, der Vorsteher des Spitals, ihn 1480 beauftragte. Dieser gab ihm außerdem leihweise das Geld, um in Köln die Kunst studieren zu können. Er war zweimal dort und beendete sein Werk im Jahre 1486, indem er die schönsten Ansichten der rheinischen Hauptstadt darin verwertete. Wir wissen nicht bestimmt, ob Matsys ebenfalls dort war, doch berichtet eine alte Überlieferung, daß er sich dorthin begab, nachdem er seinen Beruf als Schmied aufgegeben hatte. Übrigens denkt Fétis, daß seine Gebirgslandschaften der Rheingegend angehören müssen, da sie nicht flämisch sein können. (Fétis, Bull. des comm. royales. 1866.)

Schon Crowe und Cavalcaselle haben die Beziehungen zwischen Löwen und Köln nachgewiesen, jene Beziehungen, die so enge waren, daß die beiden Schulen schließlich verschmolzen. Unter den Werken, die aus dieser Verschmelzung entstanden, führen sie eine »Kreuzabnahme« in Brüssel (Nr. 573) an, denselben Gegenstand im Haag (Nr. 60), einen »Christuskopf« in München usw.

Jedenfalls ist es sehr wahrscheinlich, daß Quinten den Kölner Einfluß erfahren hat, denn dies würde einige psychologische und technische Eigentümlichkeiten seines Werkes erklären. Seine eigenartigen Heiligentypen und seine plötzlich lichtere Farbengebung sind auf einen möglichen Aufenthalt in der rheinischen Stadt zurückzuführen, und wir haben somit einen weiteren Beweisgrund zugunsten der Überlieferung. Diese betont im allgemeinen, daß Quinten Autodidakt (sein eigner Lehrer) war, doch berichtet sie auch, daß er nach beiden Seiten ging und eine Zeitlang unter der Führung eines Malers mit Namen Rogier stand[2]. Dieser ist, wohlverstanden, nicht

[1] Gewöhnlich gruppierte man die Personen um die mystische Hochzeit der St. Catharine.

[1] Siehe Scheibler, Repertorium VII. 57.

[2] Molanus, Rerum Lovaniensium Libri XIV (1575). Quintinus Mesius war zunächst ein Schmied, der mit seinem Hammer die Masse, die die Taufquelle in der St.-Peters-Kirche umgibt, bearbeitete. Dies bewundern die Kunsthandwerker. Dann begab er sich nach Fantum (?) und gewann in Roger(ius) einen ausgezeichneten Lehrer, so daß er schließlich seiner Kunst wegen häufig nach Antwerpen berufen wurde. Von seiner Hand stammt der Löwener Altar der St. Anna, der Antwerpener Altar für die St. Maria, der von den Bilderstürmern wegen seines künstlerischen Wertes verschont wurde (vom Verfasser nach Wurzbach angeführt).

Rogier van der Weyden, obwohl dessen Persönlichkeit heute wohl in mehrere aufgelöst werden muß. Aber da wir bereits den wirklichen Einfluß Rogiers auf Matsys festgestellt haben und da wir gerade dessen Beziehungen zu Köln prüfen, müssen wir einsehen, daß uns die Überlieferung vielleicht kein allzu unbestimmtes Bild unsres großen Meisters vermittelt hat, der viel reiste, viel beobachtete, ohne sich jemandem mit Leib und Seele ganz zu verschreiben. Ein Mensch kann sich dann als Autodidakt bezeichnen, wenn er, wie es hier der Fall ist, sich niemals von übernommenen Regeln einschnüren läßt, sondern er ist vielleicht mehr Eklektiker als viele andre, da er mit aller Kraft seine Individualität gegen die Menge der fremden Eindrücke verteidigen muß. Nur nach langem Ringen findet er sich selbst, und ein geschultes Auge wird die Spuren dieses Ringens stets wiedererkennen[1].

Bis hierher war ich mit meinen Untersuchungen gelangt, als Wurzbachs Studie im Niederländischen Künstlerlexikon II. 2 erschien. Die Behauptungen des Verfassers betr. Matsys sind leider völlig ungenau, indessen muß man unter dem zweifellos Vortrefflichen, das sein Artikel bringt, die Aufhellung der Beziehungen zwischen Matsys und der Kölner Schule beachten. Aber Wurzbach geht noch weiter. Er behauptet, daß Quinten in Colmar Martin Schongauers Schüler war. Der Grund zu dieser Annahme ist für ihn die Stilähnlichkeit zwischen dem »Triumph der Madonna«, Petersburg, und dem genannten St.-Thomas-Altar, Köln, der bisher dem Meister des »St. Bartholomäus« zugeschrieben wurde, der aber nach Wurzbach von Schongauer selbst sein soll. Dieselbe Ähnlichkeit soll ferner zwischen dem Petersburger Bild und dem genannten Gemälde im Pariser Parlamentsgebäude bestehen, das einen Stein des Anstoßes für die Kunstgeschichte in Frankreich bildet und allen nur möglichen und denkbaren Malern zugeteilt worden ist, dem van Eyck, Memling, verschiednen französischen Malern (Exp. des primitifs français Nr. 355 - Ausstellung der ältesten französischen Maler). Wurzbach schließt hieraus, daß Schongauer und sein Schüler Matsys in Paris gewesen sind und zusammen das fragliche Bild gemalt haben.

Ich muß gestehen, daß ich dieser Beweisführung nicht zustimmen kann. Zunächst glaube ich nicht entscheiden zu können, ob Schongauer der wirkliche Schöpfer des St.-Thomas-Altarbildes ist. Wenn sein Stil wirklich darin auftritt, so besteht doch ein beachtenswerter Unterschied zu denen seiner Werke, die ich in Colmar oder anderswo sah. — Ferner finde ich nicht, daß die Ähnlichkeit zwischen dem Petersburger Bild und dem Gemälde im Parlamentsgebäude so auffällig ist, sogar wenn sie nicht allein darin besteht, daß beide, wie Wurzbach nachgewiesen hat, nach oben abgerundet sind[2].

Was die sogenannten nach Matsys' Stil gemalten Personen anbetrifft, z. B. Karl den Großen, der an den Herodes des Antwerpener Altarbildes erinnern soll, so glaube ich hiervon Dutzende anderer anführen zu können, die Matsys noch näher stehen als jene, ohne doch mit ihm etwas zu tun zu haben.

Ich denke, die Sache liegt in Wirklichkeit einfacher, als Wurzbach vermutet. Der Maler des Altarbildes zu St. Thomas oder St. Bartholomäus ist ohne Zweifel eine bestimmte Persönlichkeit, ein Zwischenglied zwischen Matsys und Schongauer. Er ist Deutscher, wie sein Sinn für die Stoffe und die schweifenden Vorstellungen beweisen. Die Vermutung, das Parlamentsbild sei von ihm gemalt, ist ebenso annehmbar wie alle übrigen bisher vorgeschlagenen Hypothesen. Jedenfalls hat er seine »Kreuzabnahme« (im Louvre Nr. 2737), das Mittelbild eines Triptychons, dessen Seitenflügel verloren sind, gemalt. Der goldene Hintergrund, der phantastische Schmuck, das Befremdende der Personen zeigen, daß er der Kölner Schule angehört und eine vermittelnde Stelle zwischen Quinten und Schongauer einnahm. Er ist wahrscheinlich in Löwen gewesen, wo er Rogiers »Kreuzabnahme« sah, die sehr an die seine erinnert. Man erkennt übrigens in diesem so umstrittenen Bilde Einflüsse verschiedener Maler, selbst Memlings (»St. Johannes«) und der Französischen Schule (vergleiche die Landschaft links). Ein so gemischter Stil charakterisiert gut diesen Übergangskünstler. der eine kältere und unpersönlichere Kunst der Farben, als Quinten sie jemals hatte, aufweist. Dennoch hat er das Talent der Mannigfaltigkeit, eine gute Methode und Technik mit einem Stich ins Pathetische, Sentimentale und Ungeordnete, eine Mischung von Phantasie und Wirklichkeit. Sicherlich hatte er viele Berührungspunkte mit einem Manne wie Matsys.— Was das Petersburger Bild betrifft, so würde man es gern dem Maler der »heiligen Familie« nahe stellen, besonders dem »Votivbild des Grafen zu Neuenahr« bei Frau von Carstanjen in Berlin (Düsseldorfer Ausstellung von 1904). Das Ganze ist völlig gleich: die Jungfrau auf einer Mondsichel, Engel eine Krone tragend, Gottvater im Himmel mit der Taube und unten eine Landschaft. Dies ist ein Ring in der Kette, die Matsys mit diesem Maler verbindet[1]. So haben wir die Bande dargelegt, die Matsys mit der Kölner Schule verknüpfen. Das schließt jedoch, wohlverstanden, nicht die von Wurzbach ausgesprochene Annahme aus, daß er auch in Frankreich gewesen ist und einen Eindruck von der nationalen Kunst erhielt. Doch hierüber wissen wir nichts Bestimmtes.

Die Architektonik im St.-Anna-Altarbild verdient besondere Erwähnung. Wir haben schon gesagt, daß sie mit ihren kleinen Bogen, Kuppeln, Akanthus- (Bärenklau-) Blättern und einigen für Quintens Kunst charakteristischen Abweichungen im Grunde italienisch ist. Wir haben sie nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt vor uns, wie ein Holzschnitt von 1577 beweist, der uns das Mittelstück des Altarbildes zeigt, das mehr ein aus Giebeln und Halbmonden bestehender Oberbau ist. — Das Bildnis, das von den Augustinermönchen in Lüttich vervielfältigt wurde, trägt das Wappen dieser Stadt und zeigt Quintens Berühmtheit von einem Ende Flanderns bis zum andern.

Indessen ist Quinten schwerlich der erste, der architektonische und dekorative Einzelheiten aus Italien übernahm. Schon Memling hatte bekanntlich Putten mit Blumengirlanden gemalt. Eine Untersuchung über das allmähliche Auftreten der verschiedenen Formen der Renaissance bleibt noch zu erhoffen; der Gegenstand ist wohl ergiebig. Übrigens zwingt nichts zu der Annahme, daß die Künstler eine Reise über die Alpen unternahmen, um diesen Vorgang zu erklären, denn wenn eine Studie wie z. B. die Montegnas uns

[1] Matsys' Einfluß auf die Kölner Schule in seinem reiferen Alter kehrt überall wieder. Man muß auch beachten, daß der Bildhauer Jan Bormann aus Brüssel vor Matsys oder gleichzeitig die Auffassung der Kölner Schule in seiner »heiligen Familie« (Altarbild zu Vadstena in Schweden) verwendete.

[2] Die Tatsache, daß Gottvater mit abgebildet ist, beweist durchaus nichts.

[1] Vgl. Firmenich-Richartz, Der Meister der »heiligen Sippe«. Zeitschrift für christliche Kunst, VI. 321, und Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule.

bis auf weiteres keinen Anhalt gibt, so wissen wir, daß nach 1500 die italienischen Formen in einer so bedeutenden Weltstadt wie Antwerpen durchaus bekannt sein mußten. Das schöne Motiv der Säulenhalle und Bogengänge, durch die hindurch man in der Ferne eine Landschaft sieht, war übrigens keine Neuheit in der flandrischen Kunst und ist nicht unbedingt dem Cima de Conegliano entlehnt, wie ein gewisser Verfasser annimmt. Zwar findet sich dieses Motiv bei ihm oft in Verbindung mit einer Landschaft, deren Berge und Hügel mit einer sich darüber am azurblauen Himmel abhebenden Schloßsilhouette sicherlich eine Erinnerung an die Heimatstadt des Künstlers mit ihrer Umgegend sind. Aber im allgemeinen beschränkte sich Cima darauf, die Entwicklung, die er bei Aloise Vivarini und seiner Schule vorfand, weiterzuführen. Alle jene Männer, Vivarini, Jacopo di Barbari, Franc. Bonsignori, Bart. Montagna, Cima, Lotto usw. haben gesehen, was dieses Mittel hergeben konnte, und mit ihnen die Gruppe Bellini-Giorgione. Wir wissen mit Bestimmtheit, daß Jacopo di Barbari großen Einfluß auf Dürer ausübte, und da er eine Zeitlang in Malines wohnte, ist es nicht ausgeschlossen, daß er ein Bindeglied zwischen der flämischen und venezianischen Kunst darstellte.

So ist es möglich, sogar wahrscheinlich, obgleich nicht sicher, daß dieses Motiv aus Venedig kommt. Es hatte schon frühzeitig in der lombardischen Kunst bestanden. Wir werden sehen, daß von dort mehrere Strömungen ausgehen sollten, um die Niederlande zu erreichen. Die silbernen Farbentöne Ambrogio Bergognones erinnern mitunter sehr an Matsys' Erstlingswerke.

Man braucht übrigens die Herkunft dieses Motivs kaum außerhalb Flanderns zu suchen, wenn man sie auf eine viel einfachere Art erklären kann. Tatsächlich finden sich alle Grundzüge dazu schon in Miniaturen und bei van Eyck, z. B. in der »Madonna« des Kanzlers Rollin im Louvre, obwohl in dieser weniger weit vorgeschrittenen Zeit die Architektur natürlich gotisch oder romanisch war. Derjenige, der den ganzen Wert dieser weiten Ausblicke erkannte, war Rogier von der Weyden; bei ihm kann man glücklicherweise die Entwicklung der architektonischen Kunst nach den drei glänzenden Altarbildern in Berlin Schritt für Schritt verfolgen.

Wie Conway nachgewiesen hat, ist das Altarbild des St. Johannes mit seinen steinfarbenen Spitzbogen das älteste. Im Altarbild zu Miraflores gestalten sich diese zu braunen Bogen um, welche Ornamente ohne jeden architektonischen Zweck haben. Durch das Gewölbe bemerken wir stets einen landschaftlichen Hintergrund, und dieser ist im dritten Altarbild, dem Middelburger, so entwickelt, daß alle Architektur verschwindet. Hier haben wir ein besonders typisches Beispiel für die Befreiung und Verjüngung der Kunst[1].

Da ein solches Werk wie Quintens »Pietà« im Louvre im Typ gewisse Beziehungen zu dem Altarbild in Miraflores hat, wäre es verwunderlich, wenn man darauf nicht dieselben architektonischen Mittel fände. — Die architektonischen Quellen, daraus Matsys schöpfen konnte, waren natürlich größer als seine eignen, doch konnte er in jedem Falle den Grundsatz der freien Perspektive gut einhalten, und was Quinten daraus entnommen hat, sieht man auf dem St.-Anna-Altarbild. — Er gab dieser Richtung der alten Schule ein modernes Gepräge und eine endgültige Formel.

Man kann nicht sagen, daß das fragliche Motiv seinen Ursprung im Süden hatte. Rogier selbst war durch Italien gereist und hatte dessen Kunst innerlich aufgenommen. Wir sehen ihn zunächst in Ferrara, ausgerechnet in jener Stadt, wo sich die Malerei dem architektonischen Schmuck am meisten widmete; es ist nicht unmöglich, daß hier der Ursprung einer Menge flämischer Throne und Baldachine zu suchen ist. — Von dort begab sich Rogier wahrscheinlich nach Florenz, dann nach Rom zum Jubiläum von 1450. Facius berichtet, daß er die St.-Johannes-Kirche auf dem Lateran besuchte, um hier die Fresken des Gentile da Fabriano, den er den größten Maler Italiens nennt, zu besuchen[1].

Ich erwähne dies, um zu zeigen, wo man besonders den Ursprung des italienischen Einflusses zu suchen hat. Es ist stets sicherer, sich an Zeugnisse als an zufällige Ähnlichkeiten zu halten.

Es bleibt noch von der Landschaft zu sprechen übrig. Denken wir daran, wie die alten Meister den goldenen Hintergrund aufgaben und mehr und mehr die Blumen einführten, die einzeln für sich, Blatt für Blatt, gemalt wurden. Die Brüder van Eyck sind die ersten, die man als wirkliche Landschaftsmaler bezeichnen kann, die ersten, die uns mit dem Gander Altarbild und der »Madonna« des Kanzlers Rollin einen klaren Beweis für ihr Können auf diesem Gebiete gegeben haben. Wenn uns das erste Bild durch seine orientalische Vegetation fesselt, so erfüllt uns das zweite mit uneingeschränkter Bewunderung für seinen herrlichen Ausblick auf ein ungeheures Tal. In diesem Werke haben wir bereits den wohlbekannten Gegensatz zwischen dem engen Raum des Bildes selbst und dem unendlichen Ausblick des Hintergrundes, jenen Gegensatz, der auf keinem Bilde, weder vorher noch später, schöner war. Erstaunlich ist es, wie der Künstler den Eindruck einer tiefen Perspektive zu erwecken verstanden hat, und man glaubt darauf alle Linien zu dem sich am fernen Horizonte dahinschlängelnden Flusse zusammenlaufen zu sehen. — In Wahrheit jedoch ist dem nicht so, und man kann leicht nachweisen, daß bei van Eyck die perspektivische Kunst mehr instinktiv als bewußt auftritt und daß er für ein und dasselbe Bild mehrere perspektivische Punkte hatte. Die Perspektive war noch lange die schwache Seite der flämischen Malerei, während die Italiener seit Paolo Uccello sie bereits systematisch behandelt und mit Leonardo da Vinci zur Vollendung geführt hatten.

Wir erkannten oben, daß Quinten in seinen Erstlingswerken ungefähr auf derselben Stufe der Entwicklung wie van Eyck blieb, der seine Landschaften in drei verschiedene Farbenzonen einteilte und sich mehrerer perspektivischer Punkte bediente. Im St.-Anna-Altarbild beherrscht er seine Mittel besser, und besonders seine Kunst ist erhabener. Man muß seine sich dahinschlängelnden Täler, seine waldigen, mit »Burgen« oder Phantasiestädten gekrönten Abhänge stets bewundern. Nachdem wir die Annahme, die Patenir seinen Mitarbeiter in dieser Zeit sein läßt, ausgeschaltet haben, ist der Beweis für die große Bedeutung Quintens als Landschaftsmaler geliefert[2]. Man hat gesagt,

[1] Auf den jüngst unternommenen Versuch, dem Rogier die Urheberschaft des Altarbildes in Miraflores abzusprechen, will ich nicht eingehen.

[1] Dagegen kann er nicht in Venedig gewesen sein, denn dann hätte er und nicht Antonello de Messine die Ölmalerei aufgebracht.

[2] Da die vorteilhafte Atelierbelichtung hier aufs äußerste eingeschränkt ist, kann man fast von einem Vorläufer der Freilichtmalerei reden.

daß solche Landschaften in Flandern nicht existierten, und Fétis nebst mehreren andern haben hierin einen Beweis erblickt, daß Quinten die Rheingegenden besucht hatte, obwohl es solche Landschaften auch nicht mehr am Rheinufer gibt. Es ist zu beachten, daß die Flamen als Bewohner der Ebene eine Vorliebe für Bergländer hatten; die Holländer sind es, die als erste die Schönheit der Ebene erkannt haben. Man hat daraus im allgemeinen gefolgert, daß die flämischen Künstler weite Reisen hätten unternehmen müssen, aber ohne daß es gelungen ist, die Reisebücher, nach denen sie sich richteten, zu bestimmen. Übrigens haben nur die Stubengelehrten die Lehre von dem »Flachland« Belgien verbreitet.

Wenn dieses Königreich auch keine Alpenketten hat, so besitzt es doch wenigstens in seinem südöstlichen Teile schöne bewaldete Kalkfelsenbildungen, die trotz ihrer verhältnismäßig geringen Höhe wahrhaft gebirgige Umrisse darbieten können. Dies kann man z. B. für die Gegend zwischen Lüttich und Namur feststellen, aus der Patenir und andere Landschaftsmaler verschiedene Motive entnommen haben. Ferner ist es nicht zu bezweifeln, daß sogar ein realistischer Maler wie van Eyck die Wirklichkeit nach seiner Art verändert hat, und seine Nachfolger haben nicht unterlassen, seinem Beispiele zu folgen[1]. Für den modernen Landschafter spielt die Komposition des Gemäldes eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie die Naturbeobachtung; es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß die alten flämischen Maler diesen fundamentalen Grundsatz ihrer Kunst nicht gekannt hätten. Der Realismus, den man an ihnen lobt, muß in jeder Weise cum grano salis (mit einer gewissen Einschränkung) verstanden werden. — Das Löwener Altarbild steht (im Gegensatz zum Antwerpener) also jener glänzenden Periode schon sehr nahe, in der die Entwicklung der flämischen Malerei ihr Ende nimmt. Man kann nicht behaupten, daß Quinten jemals schroff mit der Überlieferung gebrochen hat, aber er veränderte sie nach seinen eigenen Bedürfnissen. Dies wird durch eine Betrachtung der Farben und Bewegungen deutlicher.

Stets ist die geregelte Lichtverteilung der wirklichen Belichtung vorangestellt. Das Licht fällt in gleichem Fluß auf das ganze Bild, erhellt jeden Einzelzug und gibt hierdurch dem Ganzen das Maximum an Klarheit und Deutlichkeit, freilich auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Alle zu harten Schatten sind sorgfältig vermieden, und man kann keine Spur von Halbdunkel im modernen Sinne des Worts entdecken. Daher sind die zugehörigen Farben rein und kräftig. Wenn sie jedoch, statt einander zu beeinträchtigen, sich ergänzen, so erklärt sich dies nicht aus dem Bemühen, sie zu mildern, sondern daraus, daß sie in dem leichten, lichten Ton, der dem ganzen Bilde eigentümlich ist, aufgehen. Nur im rechten Flügel, der den Tod der St. Anna darstellt, findet man die Spur einer anderen Auffassung des Lichtproblems. — Hier hat der Künstler, ohne auf die Deutlichkeit aller Farben zu verzichten, das Licht auf das Gesicht der Sterbenden konzentriert, um die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu lenken. Aber er hätte niemals auch nur daran gedacht, der Hauptperson die Klarheit der übrigen zum Opfer zu bringen.

[1] Die Motive bei van Eick sind aus Lüttich, Portugal usw. entnommen. — Was Quinten betrifft, so hatte er eine richtige Landschaft aus der Lütticher Umgebung gemalt, wie es der Katalog seiner Werke beweist, der früher im Besitze Hermann von Neyts war und worin eine »Lütticher Ansicht« auftritt.

Diese Abgeschlossenheit jeder Figur führt in der Gruppendarstellung zu größeren Konflikten. Quinten gibt den Personen der Hauptgruppe auf Kosten der beiden im Zentrum ein solches Eigenleben, daß sie nur eine zerstreute Aufmerksamkeit auf die Haupthandlung zulassen. Alle sind für sich allein gesehen und gemalt, jede verliert sich in ihren eigenen Betrachtungen und schließt sich daher von den übrigen ab. Es liegt ein Überbleibsel des alten Mystizismus in dieser Unabhängigkeit und dieser Absonderung der Persönlichkeit[1]. Das überirdische, verzückte Grübeln ist ein Zug, dessen Ursprung sich weniger in der Quinten eigentümlichen Richtung als in der philosophischen und ästhetischen Weltanschauung der vorangehenden Zeit wiederfinden ließe.

Dies hängt zum Teil von rein technischen Gründen für die Darstellung in Gruppen ab, besonders aber davon, daß Quinten sich sehr wenig bemüht, die übernommene gleichartige Darstellung der Köpfe abzuändern. Im Mittelbilde sind alle Köpfe in horizontalen und parallelen Zonen gemalt; es gibt nicht weniger als sechs auf der höher liegenden Zone. Hierdurch muß die Darstellung in kleine Pyramiden zerfallen, welche die Absonderung der Einzelheiten hervortreten lassen. Die Folge davon ist eine allgemeine Dezentralisation, die noch dazu durch die voneinander abgelenkten Blicke der verschiedenen Personen betont ist. Es genügt jedoch, dieses Bild mit dem des Malers der »heiligen Sippe«, das sich in Köln befindet, zu vergleichen, um zu erweisen, welche Verbesserungen Quinten zur Überlieferung hinzugebracht hat. Während sich dort die drei Hauptpersonen gar nicht miteinander beschäftigen und jede die nächste von der Seite anschaut wie übrigens alle andern Personen des Bildes auch, hat Quinten wenigstens in jede Gruppe eine gewisse innere Einheit gebracht. Wenn er diese Gepflogenheit nicht auf das Ganze gelegt hat, so kommt dies sicher daher, daß der Künstler sich daran nicht halten zu müssen glaubte. Seine Raumanschauung war noch, wie in früherer Zeit, die einfache Aneinanderreihung der ausschmückenden Einzelheiten. Auf diese Weise konnte man unschwer mehrere Stufen für dasselbe Bild anwenden, eine für die Personen, eine für die Architektur und eine für die Landschaft, wie es z. B. van Eyck bei seiner »Madonna« des Kanzlers Rollin getan hat. Dieser Dualismus des Menschen und der Natur war, wie Bodenhausen gezeigt hat, in einer vermenschlichenden Weltanschauung begründet. Nichts konnte in den Augen des Mystikers oder in denen des Humanisten irgendwelchen Wert für sich allein haben oder ein Einzeldasein führen außer dem Menschen. Mag man auch möglichst viel Wert auf Ornamente, Beiwerk oder Landschaften legen, sie sind stets nur als der Rahmen, worin sich die Personen bewegen, behandelt. Die Italiener hielten sich lange und sehr folgerichtig an diese Anschauung und leiteten daraus eine vermenschlichende und monumentale Kunst ab, die in Michel Angelo triumphierte. Die Nordleute jedoch hatten nie die Kraft, sich von der Erdscholle loszureißen und ein neues Weltall nach ihrem eigenen Bilde aufzubauen. Sie fühlten die Fesseln, die sie mit der Natur vereinten, selbst wenn sie diese zu überwinden trachteten; je mehr sie deren Größe wahrnahmen, um so niedriger erschien ihnen die Rolle des Menschen darin. Die erste Folge davon war eine Angleichung

[1] Vgl. Bodenhausens ausgezeichneten Kommentar zu seinem schönen Buche über Gérard David.

der Personen an ihren natürlichen Rahmen, ein lange vergeblich gesuchter Einklang des Menschen mit seiner Umgebung, mit einem Wort: eine realistische Auffassung des Raumes. Aber es sollte dem Zeitalter des Pantheïsten Spinoza vorbehalten sein, die Natur auf dieselbe Stufe wie den Menschen zu stellen, sogar in der Kunst.

Das Antwerpener Altarbild.

Als Quinten das Löwener Altarbild vollendet hatte, ging er eine zweite Ehe ein. Seine erste Frau war spätestens im Jahre 1507 gestorben. Er hatte inzwischen den Auftrag zu einer neuen großen Arbeit erhalten, und während der Jahre 1509–11 führte er sein Meisterwerk, das Antwerpener Altarbild, aus.

Dieses ist eine Frucht des reifen Alters. Wenn das Löwener Altarbild eine lichte Idylle war, so ist dieses ein ergreifendes, pathetisches und gewaltiges Drama. Alle Leidenschaften spielen sich dort ab: Verzweiflung, Mitleid, Verachtung, Heuchelei, Narrheit, Eifersucht und Leid, alles das spiegelt sich in der Vielheit dieser Gesichter wider und ertrinkt im Chaos der Farben.

Das Mittelstück stellt die »Grablegung« dar; in der ersten Zone sehen wir Christus mit zugekehrtem Antlitz und verzerrten Gliedern daliegen; er erinnert ohne jeden Zweifel an van der Weydens Christus. Die Leiche wird gestützt von Joseph von Arimathia, der in Goldbrokat gekleidet ist, und von dem knienden Nikodemus, der einen roten Mantel und eine Pelzkappe trägt. Ihr Schmerz ist männlich verhalten, während die Frauen, die zur Linken gruppiert sind, in Wehklagen ausbrechen. Maria, Jesu Mutter, ist auf die Knie gefallen und ringt die Hände, Maria Salome hält die linke Hand des Toten, und Maria Magdalena wischt seine Füße mit ihrem offenen Haar ab. Hinter ihnen halten sich noch zwei Frauen, und inmitten der Gruppe sehen wir St. Johannes, niedergeschlagen, doch gefaßt, mit jugendlichem, bleichem Gesicht und langen braunen Locken. Er ist ganz rot gekleidet und stützt die Jungfrau in blauem Gewande, die der Schmerz überwältigt[1].

Die Frauengestalten erinnern ferner an Rogier, aber ihre Gefühle sind mit mehr Wahrheit als bei jenem gemalt. Sicher wissen sie wohl ein bißchen, daß sie bestimmt sind, betrachtet zu werden, denn sie haben auf ihre Kleidung etwas zuviel Sorgfalt verwendet, doch muß man hier an die Unfähigkeit der alten Schule denken, Gemütsbewegungen, seien sie auch noch so wenig verwickelt, wiederzugeben.

Der Schmerz erstarrte zur Grimasse, und um die Laster gewisser Personen auszudrücken, hatte man keine anderen Mittel gefunden als jene, die angewandt wurden, um in den alten Mysterienspielen die Henker hervorzuheben, nämlich durch Lumpen und wilde Gebärden. Hier malt ein wahrer Seelenbeobachter die Gesichter mit wechselndem Ausdruck, die so gut die verschiedenen Gemütsbewegungen der Personen wiedergeben. Ferner ist dieser Psychologe, wie gesagt, ein Dramaturg. Nicht allein der Anblick der Szene, sondern auch das beständige Suchen nach dem Gegensatz bezeugen Geschmack des Malers für theatralische Gruppierung.

[1] Es gibt zwei Frauenstudien in Wasserfarbe auf Pergament (26×36 cm) bei Figdor in Wien. Ich habe einen St.-Johannes-Kopf in Besançon gefunden. Außerdem habe ich eine Johannesstudie in Padua, Museo Civico Nr. 273, gesehen. — Büstenbild in der linken Hand einen Kelch, die rechte mit zwei aufgehobenen Fingern. — Zu drei Vierteln gesehen. Mantel graublau, Hintergrund grau (übermalt).

Dazu kommt, daß sich der Hintergrund für die Personen überraschend gut eignet. Ihn bildet eine öde Landschaft, Jerusalem und der Kalvarienberg mit völlig nördlichem Aussehen, und diese Landschaft erklärt die Meinung derer, die annehmen, Matsys habe nach Gebirgsländern reisen müssen, denn sonst vermag man kaum einzusehen, wo er die Wirkung der abschüssigen spitzen Felsen vor einem blauen, mit weißen Wolken bedeckten Himmel hätte aufnehmen können. Ganz oben ragen die drei Kreuze gen Himmel. Man sieht sie von weitem, doch unterscheidet man deutlich die Szenen, die sich, fern von der Hauptgruppe, unter ihnen abspielen. Zwei Frauen sind vor dem leeren Kreuze niedergekniet, neben dem die beiden Schächer leblos hängen. Ein Mann trägt eine Leiter, zwei andere sitzen unter ihm am Abhang, der eine beim Mittagessen, der andere beim Ordnen seiner Schuhe — ein weiterer sehr bemerkenswerter dramatischer Zug in dieser Darstellung der außerordentlichen Gleichgültigkeit jener Menschen angesichts der erhabenen Szenen, die sich zu ihren Füßen abspielen. Hymans hat sie als erster ganz richtig mit den Totengräbern im »Hamlet« verglichen. Übrigens ist das Grab — wir sehen es ganz unten — auch wie eine in den Felsen gehauene Grotte dargestellt. Man kann darin mehrere Personen, darunter einen alten Mann mit einem Schweißtuche, unterscheiden.

Der rechte Seitenflügel, der das Martyrium und die Wunder des Evangelisten Johannes darstellt, ist als Ganzes vortrefflich, obwohl, vielleicht gewollt, ein wenig mit Einzelheiten überladen. Der Märtyrer steht in der Mitte aufrecht in einer mit Öl gefüllten Pfanne und hebt Gesicht und Hände verzückt gen Himmel. Zwei furchtbare Henker im Vordergrunde machen verzweifelte Anstrengungen, um das Feuer zu schüren, und versuchen vergebens, das Öl zum Sieden zu bringen. Kaiser Domitian sitzt etwas entfernt davon ruhig und unbeweglich auf seinem Schimmel, während den Hintergrund eine lärmende und neugierige Pöbelmasse einnimmt. Ein Bursche ist sogar auf einen Baum geklettert, um das Schauspiel besser überschauen zu können. Im Hintergrunde der »Steen« zu Antwerpen als Roms Stadttor.

Am meisten überrascht an diesem Bilde, wie gesagt, der Gesamteindruck. Van Mander erzählt — und die Anekdote ist bezeichnend —, daß die Kinder und manche Beschauer gern auf die Anzahl der Pferde des Gemäldes wetteten, die einen auf sechs, die andern auf acht. Diese ganz sonderbare Art der Betrachtung dieses Gemäldes beweist dessen Popularität. — Indessen scheint es Leopold von Österreich erzürnt zu haben. Als er im Jahre 1648 in Antwerpen war, berichtet Fornenbergh, und dieses Rätsel nicht zu lösen vermochte, rief er, das sechste Roß wäre der Mensch, der ihm das Altarbild gezeigt habe.

Van Mander erklärt auch, daß dieses Bild dazu geschaffen sei, um in bestimmter Entfernung betrachtet zu werden, da ja die Einzelheiten, in zu großer Nähe gesehen, ein wenig schwer und roh erscheinen. Vom Standpunkt unserer Zeit ist das Bild allzusehr ins Kleine ausgeführt.

Der Gegenstand selbst ist sicherlich schrecklich und könnte kaum von einem modernen Maler behandelt werden. — Bezeichnend für Matsys ist folgendes: Er läßt hinter dieser so aufregenden Szene ein Stück leuchtenden Sommerhimmel mit fliegenden Schwalben und grünbelaubten Bäumen hindurchschimmern. Man kann auch nicht leugnen, daß

die beiden Henker aufs äußerste abstoßend wirken, aber ein Meisterstück ist der alte Kaiser Domitian auf seinem Schimmel, das Haupt mit einem hohen Turban geschmückt, mit silbergrauem Barte, ehrwürdig, der Gesichtsausdruck halb unwissend, halb weise, ehrfurchtgebietend und doch ohnmächtig, ein Gemisch von Güte und Bosheit, das uns die Wirklichkeit manchmal bietet[1].

Der linke Seitenflügel stellt Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers dar. Herodes und Herodias sitzen an einem Tische unter einem prächtigen Thronhimmel, der mit dem Bild des Königs im Rundbild geschmückt ist. Ersterer trägt Hermelinmantel und Krone, die Königin hat Halsausschnitt und einen mit Edelsteinen geschmückten Kopfputz. Salome neigt sich mit schmeichelnder Miene und reicht Johannes' Haupt auf silberner Schüssel dar. Sie ist in ein prächtiges Gewand mit schillernden Farben gekleidet, dieses ist mit lilienförmigen Mustern, Vögeln und Spiralen verziert, die alle Regenbogenfarben enthalten. Ihre Haare unter einem Band auf der Stirn laufen in Locken aus, die sich um ihr Ohr schlängeln und oben mit roten Blumen und einem durchsichtigen Schleier geschmückt sind. Ihr Lächeln ist unbeschreiblich. Mit hochgezogenen Augenbrauen und halbgeöffneten Lippen, ihrer Schönheit sich wohl bewußt, betrachtet sie Herodes mit einer gesucht grausamen Miene. Unter allen modernen Künstlern, die diese rätselhafte Frauengestalt wiedergeben wollten, hat uns keiner ein Werk höherer Einbildungskraft als dieses gegeben. Man hat Matsys mit Shakespeare verglichen, und hier bietet sich die Gelegenheit, die Ähnlichkeit zu unterstreichen. Wie diejenige Shakespeares, so ist Quintens psychologische Beobachtungsgabe ebenso scharfsichtig, sicher und packend und von der gleichen altertümlichen Art geprägt. Welche dramatische Kraft liegt in dieser Herodias, die mit einem Fruchtmesserchen, das sie mit den Fingerspitzen hält, gefühllos und mit haßerfülltem Lächeln das abgeschlagene Haupt kitzelt. — Sicherlich findet sich diese Episode bereits bei Matsys' Vorgängern, doch ist er der erste, der sie voll verwertet, wie es Shakespeare mit den alten Chronikenschreibern tat[2].

Wir weisen auch auf den Gegensatz zu dem diese Szene umgebenden Rahmen hin. Im Hintergrunde sind glänzende Gruppen verteilt, ein roter und ein gelber Page belustigen sich mit einem Hündchen, Musiker spielen auf einem Geländervorsprung. Durch die offene Tür bemerken wir die Hinrichtungsszene — ein altertümlicher Zug.

Die Rückseite des Altarflügels stellt in Grau Johannes den Täufer und den Evangelisten Johannes, aufrecht in Nischen stehend, dar. Matsys hatte zu viel Freude an der Farbe, um sich mit einigem Erfolge auf einem einförmig grauen Bilde ausdrücken zu können.

Die Farbengebung ist in diesem Altarbilde überall zu ihrer Vollendung gebracht. Die Meisterschaft, mit der Quinten alle möglichen Stoffe darstellt, wie wir sie schon im Löwener Altarbild fanden, kehrt hier in noch viel höherem Maße wieder. Wir haben hier einen unerhörten Luxus an Ausstattung und kostbaren Stoffen. Man betrachte z. B. den prächtigen Joseph von Arimathia in seinem Mantel aus Purpurbrokat, der mit Leopardenfell und silbernen Vögeln und einem Gold- und Perlensaum geschmückt ist. Wir geben zu, daß all diese Pracht nicht gerade zu dem tragischen Charakter der Szene paßt, doch wäre Quinten kein echter Flame, wenn er auf seine Leidenschaft für prächtige, glänzende Farben verzichten könnte. Durch diesen aus sich selbst geschöpften Farbensinn unterscheidet sich Matsys am meisten von seinem großen Zeitgenossen Dürer. Die zu knappen Reiseberichte, die Dürer aus den Niederlanden zurückbrachte, verraten uns nicht, was sich die beiden Künstler bei ihrer Zusammenkunft sagten, doch jeder fand am anderen etwas zu bewundern. Hinsichtlich der Form hatte Dürer nichts zu lernen; so ausdrucksvolle Köpfe wie die auf dem Antwerpener Wandbild hätte er auch schaffen können, obwohl er von der darin enthaltenen Intelligenz betroffen sein mußte. In der Plastik war er Quinten vielleicht überlegen und mußte an dem launischen Spiel und der Ungenauigkeit der Linienführung wenig Gefallen finden. Denn dieser Mangel besteht auf dem Antwerpener Altarbilde zweifellos, wenigstens in den Seitenflügeln; er ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß Quinten Schüler an seinem Werke mitarbeiten ließ. Aber was Dürer überraschen mußte, das war die Farbe und der Sinn für Lichtwirkung. Alle diese einschmeichelnden Halbtöne, die sanften Harmonien mußten ihn dahin bringen, seine eigenen Werke ärmlich zu finden. Wenn er sich einer Szene wie des »Todes der St. Anna« erinnerte, konnte er die zauberhaften Lichtwirkungen als etwas ganz Neues empfinden. Dagegen ist es unbestimmt, ob er die wahre Gefahr, von der er wie der flamische Künstler bedroht war, erkannte, das Streben, »durch Einzelheiten hindurch zu sehen«, ferner die Einstellung des Auges auf einen bestimmten Punkt und das Fehlen einer durch Gesamtwirkung voreinnehmenden Stimmung.

Dürer lernte auf seiner Reise in die Niederlande viel, und die Änderungen, die er in der Folgezeit in seine Kunst brachte, beweisen es: mehr Klarheit in der Auffassung, Beseitigung des Beiwerks gegenüber dem Wichtigen, Liebe zur Lichtgebung, soweit sie Unanfaßbares hat, und zu den monumentalen Linien, alles Dinge, die den Renaissancemenschen charakterisieren. Wenn seine Sprache bis dahin schulmäßig phrasenhaft gewesen war, so wird sie jetzt zur keuschen und gedankenreichen Prosa und würdig seiner künstlerischen Individualität, die von nun an gereift und völlig festgeformt ist.

Die Fremdworte in Matsys' Sprache sind, wie wir sahen, italienisch. Italien war damals der Mittelpunkt der Zivilisation, und Matsys ist nicht der erste, der von ihm Einfluß empfing[1]. Sehen wir von der internationalen Kultur des eigentlichen Mittelalters ab, so entdecken wir bei van Eyck zuerst die klassische Richtung nicht allein an den Reliefs in Grau auf dem Gander Altarbild, sondern auch im Mittelbild, wo ein Philosoph in der Toga (Plato?) ein andres

[1] Vergleiche das St.-Georg-Altarbild Jan Bormans, das aus der Kirche »Unserer lieben Frau vor der Stadt« Löwen stammt, auf dem St. Georg in einem kupfernen Stier verbrannt wird. Siehe Roosval, Schnitzaltäre von J. Borman. Michael Coxie hat dieses Motiv in sein Prager »Dombild« übernommen, doch ist sein Gemälde kalt und wenig anziehend.

[2]) Diese Szene findet sich in einem Holzschnitt aus »Das Buch vom Leben unsres Herrn Jesus Christus«, herausgegeben von Gerard Leeu, 1487, doch hat sie mehr den Charakter eines Entwurfs oder einer Skizze. Aus gleicher oder früherer Zeit stammt ein Bildchen aus dem Aachener Museum. Auch bei Lucas van Leyden usw. Siehe Kristeller, Holzschnitt und Kupferstich, Seite 96.

[1] Eugen Müntz, Der klassische Einfluß und die Erneuerung der Kunst in Flandern im 15. Jahrhundert. Gazette des beaux arts 1898.

Volk darstellt, ebenso geben uns die Palmbäume das Bild einer andern Welt und einer andern Vegetation. Natürlich kann man für die ersten Spuren des klassischen Einflusses kein genaues Datum festsetzen. In der Kunst des Ausmalens war der Boden schon vorbereitet; das beste Beispiel, das wir hierfür anführen können, ist das »Livre d' Heures« (Gebetbuch) des Herzogs von Berry, ausgeführt von Pol aus Limbourg. — Das Bild des Sonnenwagens, der durch den Tierkreis rollt, ist einer goldenen Medaille des Kaisers Heraklius, die der Herzog von Berry erworben hatte, entlehnt. Eine andre Medaille, die Konstantin darstellt, gab das Modell zu einem Ritter und der Versammlung von Gelehrten. Diese Medaillen waren natürlich nur Nachbildungen der Antike, doch waren sie so genau, daß sie die lateinischen oder griechischen Inschriften bewahrt hatten. Ein Exemplar der Herakliusmedaille trägt auf der Rückseite den Namen Apollos, was andeuten könnte, daß sie das Urbild des Sonnengottes im Museum zu Chantilly ist. — Genau die gleiche Szene wurde ins »Breviarium Grimani« (kurzes Gebetbuch) übernommen [1].

Natürlich konnten die einmal mit dem Süden angeknüpften Beziehungen nicht wieder nachlassen, zumal in einer Hauptstadt wie Brügge mit internationaler Bevölkerung, wo die Fürsten des italienischen Handels vorwiegend eine Rolle spielten. Daher sehen wir, wie die ganze Brügger Schule italienisch wird. Dies setzt, wie gesagt, bei Memling ein in den Putten, die Blumengewinde und Girlanden tragen [2], und besteht weiter in der beständig zunehmenden Fülle in den bei der Renaissance so beliebten Ornamenten, in korinthischen Kapitellen und Pfeilern, Rundbildern römischer Kaiser, grotesken Gestalten, Siegeszeichen, Delphinen, Badehäusern, Kariatyden (weiblichen Säulenstatuen) und sogar in antiken Ruinen. Anfangs ist man darin mäßig, und die ausländischen Beigaben machen sich nur im Ornament bemerkbar, während man im Gesamtbild national, d. h. gotisch bleibt. Sodann aber wird der Strom so mächtig, daß man jedes Gefühl für Maßhalten verliert und sich mit Pfauenfedern schmückt. Von dem Augenblick an, wo man anfängt, die Bilder mit Ruinen zu überladen, ist die gesamte flämische Kunst im Verfall.

Es ist ziemlich leicht zu überschauen, wie sich die flämischen Künstler italianisieren. Abgesehen von ihren Reisen hatten sie dank der lebhaften Handelsbeziehungen Gelegenheit, recht viele italienische Kunstwerke zu sehen, und besonders seit der Verbreitung der Radierungskunst bemerkt man den starken Einfluß von Radierern wie Mantegna und Nicoletto aus Modena. Schon damals war der Boden durch die griechisch-lateinische Literatur vorbereitet, von der man freilich anfangs sonderbare Vorstellungen hatte. Kunstwerke, die Szenen wie Virgil im Korbe (eine mittelalterliche Sage), Pyramus und Thisbe, Mars und Venus, Amor und Pallas, Apollo und Marsyas darstellen, sowie eine Menge gelehrter Allegorien haben kaum antikes Gepräge. In dieser Hinsicht ist Lukas von Leiden noch reiner Flame. Doch ist es trotzdem wesentlich hervorzuheben, daß diese Stoffe so frühzeitig bekannt waren, und zwar dank Autoren wie Herodot, Valerius Maximus, Terenz, Titus Livius und den Gesta Romanorum (Geschichte der Römer) [1]. Dieser Einfluß wird beim Vorschreiten des Humanismus naturgemäß noch stärker; dessen ungeheuere Bedeutung ist vom kunstgeschichtlichen Standpunkte wenig beachtet worden und kann doch nicht zu hoch eingeschätzt werden [2].

Gleichzeitig mit dem klassischen Altertum tritt der Orient in Erscheinung. Die den Flamen angeborene Vorliebe für das Phantastische und Glänzende fand Gelegenheit, sich in den Gewändern und orientalischen Typen auszuwirken. Erstere kamen von den Handelsschiffen, letztere von den Judenvierteln her. Das semitische Element beginnt in der flämischen Kunst bereits eine bedeutende Rolle zu spielen, schon vor Rembrandt. Viele jener prächtigen Patriarchentypen mit welligem schwarzen oder weißen Barte tragen die eigenartigen Züge dieser Rasse. Man kleidet sie in edelsteingeschmückte Gewänder und stülpt ihnen gewöhnlich einen ungeheuren orientalischen Turban auf den Kopf [3]. Man liebt besonders die Goldbrokatstoffe, die man mit köstlichen Ornamenten, oft im Renaissancestil, ziert; aber öfter zeigen sie Granatschmuck, der international zu sein scheint. Der Grund dafür war (mochten die orientalischen Gewebe nun echt oder im eigenen Lande hergestellte Nachahmungen sein) Cambrais Ruf, besonders wegen seiner feinen, durchsichtigen Musseline, die nach dem Namen ihres Erfinders Baptiste Coutaing oder nach Cambrai, dem Namen der Stadt, »Batist« genannt wurden. Sie treten oft in den Werken der Maler und besonders in denen Quinten Matsys' auf [4].

Im Antwerpener Altarbild brechen sich die fremden Einflüsse Bahn. Wir haben bereits in der Legende der St. Anna den Italianismus der Architektur angedeutet. Hier treten noch mehrere dekorative Elemente gleichen Ursprungs hinzu, namentlich im linken Seitenflügel, auf dem wir das Rundbild des römischen Kaisers und das Wappen mit der Inschrift S. P. Q. R. (Senatus populusque romanus — Senat und Volk zu Rom) bemerken. Diese Eigentümlichkeiten sind übrigens neben der psychologischen Auffassung der Personen wenig von Belang. Die um St. Anna gruppierten Frauen haben im Mundwinkel ein rätselhaftes Lächeln. Bei Salome und Herodias ist man auf den ersten Blick betroffen von dem raffinierten und gekünstelten Charakter ihres Gesichts, das einen exotischen Eindruck wie die zarte Schattierung (»sfumato«) macht, die wir bei einer ganz andern Malerschule zu finden gewöhnt sind. Man kann kaum bezweifeln, daß dies alles seinen Ursprung in Leonardo da Vinci hat. So befremdend es auch erscheinen mag, wenn hier sein Name genannt wird, so ist es doch klar, daß sich sein Einfluß auch jenseits der Grenzen seines Heimatlandes

[1] Durrieu, Die drei reichen Stunden Johanns v. Frankreich, Herzogs von Berry, Paris, Plon 1904.

[2] Sie stammen vielleicht als Originale aus Padua.

[1] In diesem Werke findet sich bekanntlich nichts Römisches außer den Namen, und es enthält nur Legenden des Mittelalters. Diese unechte Antiquitat trug aber wenigstens zur Volkstümlichkeit mancher Helden bei.

[2] Der Lucretiastoff wurde vielleicht durch den Humanismus importiert. Das unter diesem Namen ausgeführte und Matsys zugeschriebene Bild, das sich in Budapest befindet, ist, nach der Photographie zu urteilen, eine gute Schülerarbeit.

[3] Das »Gebetbuch« des Herzogs von Berry verrät einen ungezügelten Orientalismus. Besonders die Denkmäler sind meist wahre Operettenausstattung mit ihren kleinen Kuppeln und Minaretts. Vielleicht liegt hier auch literarischer Einfluß vor, denn wir wissen, daß Jean de Berry ein »Buch der Weltwunder«, das er von Johann Ohnefurcht bekommen hatte, besaß. — Nationalbibliothek, Französ. Handschriften Nr. 2810.

[4] Hierzu kommt die tiefwurzelnde Vorliebe für Kleinodien. Martial d' Auvergne: »Man panzerte sich mit Gold- und Silberschmuck.« (Laborde, Die Herzöge von Bourgogne.)

geltend gemacht hat. Das beweisen die zahlreichen Nachbildungen seiner Werke durch flandrische Maler, die sich in Italien aufgehalten hatten. Sogar ein Maler aus Quintens nächster Umgebung hat eins seiner Themen dem Leonardo da Vinci entnommen und das berühmte Bild der St. Anna und St. Maria, das im Louvre aufbewahrt wird, nachgeahmt. Dieses Werk befindet sich im Museum Raczynski in Posen und beweist nach Dr. Walter Cohen, wie Matsys' Kunst mit derjenigen da Vincis verschmolz[1]. Ferner habe ich im Turiner Museum die »Salome« eines flämischen Malers gesehen, die eine direkte Nachahmung Leonardos ist und sogar früher dem Luini und Leonardo (Nr. 199) zugesprochen wurde. Der Vergleich kann auch mit den Werken der Zeitgenossen da Vincis, die zur Lombardischen Schule gehören, z. B. mit Luini, Giampietrino, Solario und Boltraffio gemacht werden. »Salome« ist von Luini (im Louvre und in Wien) und von Giampietrino (in Petersburg) gemalt worden; übrigens ist es nicht ausgeschlossen, daß Matsys Leonardos Einfluß eher durch Schülerkopien als durch die Originale selbst erfuhr[2]. Um zu erkennen, wie sich ein Zeitgenosse Matsys' bei gleicher Gelegenheit benahm, kann man eine andere »Salome« (im Haag) aus dem Jahre 1524, die dem Jacob Cornelisz van Oostsanen[3] zuerkannt wird, vergleichen.

Wenn das Antwerpener Altarbild trotz aller Genialität seines Schöpfers einen quälenden und unruhigen Eindruck macht, so kommt dies davon, daß die verschiedenen Richtungen darin nicht gut verschmolzen sind. Um ein Werk zu sehen, worin der Meister die angewandten fremden Elemente besser beherrscht und uns zugleich einen klareren Begriff von seiner Individualität gibt, müssen wir uns zur »Maria Magdalena« in demselben Museum wenden. Dieses Bild zeigt uns, was die italienische Kunst aus der flämischen hätte machen können, wenn alle wie Matsys verstanden hätten, trotz aller Nachahmung originell zu bleiben. Nach dem Hintergrund eines südlichen, klaren Himmels und einer korinthischen rotgeäderten Säule zu erscheint das bleiche Haupt der Magdalena. Um ihren nackten Hals hängt am Ende eines dünnen Fadens ein Kreuz. Ein Pelz ist über ihre Schultern geworfen, über ihrem kastanienbraunen Haar liegt ein durchsichtiger Schleier. In ihren feinen Fingern hält sie ein mit Salbe gefülltes Gefäß, dessen Deckel sie mit einer Hand lüftet. Mit gesenkten Augenlidern und bleichen Lippen sinnt sie über ihren Schmerz nach. Alles was diese Gestalt an Verinnerlichtem und Nachdenklichem hat, dieses ovale und eigenartige Gesicht und die leise Schattierung des Pinselstrichs läßt uns an Leonardos schönste Schöpfungen, an die »Joconde« und die »Lucrecia« denken. Hier haben sich der kräftige Realismus und die einzigartige Technik der Flamen mit dem italienischen Fühlen der Schönheit vermählt; das Ergebnis ist eine in derartigen Mischungen sehr seltene Harmonie. — Übrigens befaßte sich der Meister nicht zum ersten Male mit diesem rätselhaften Weib, wie es Magdalena war; dies beweisen die in Paris bei Herrn Rotschild, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und an mehreren anderen Orten aufbewahrten Varianten[1]. Vor Werken wie vor der »Weinenden Magdalena« in Berlin kann man der von dem Klassiker Josuah Reynolds ausgesprochenen Meinung beistimmen, daß gewisse Köpfe Quintens ebenso schön wie diejenigen Raphaëls sind.

Eine modernere Auffassung des Ganzen erscheint auch in der Art, wie Matsys gruppiert. Wenn wir die Mittelgruppe des Antwerpener Altarbildes ansehen, so finden wir darin das, was der Löwener fehlte: einen Mittelpunkt, der Christi Leichnam ist. Diese augenfällige Zentralisation ist übrigens mehr psychologisch als geometrisch. Die Vorstellung ist dieselbe wie in dem berühmten »Abendmahl« Leonardo da Vincis: einen einzigen Gedanken — oder vielmehr hier ein einziges Gefühl — aus einer bestimmten Anzahl verschiedener Gesichter widerstrahlen zu lassen. Alle Grade des Schmerzes sind wiedergegeben, der ruhige und verhaltene, der unsägliche, der verzweifelnde, sogar der entsagende, der halb gleichgültige und alltägliche, der aus Sorge um die auf ihm lastenden notwendigen Bedürfnisse gedämpft ist. Das Mittelstück ist also geradezu ideal. Die Zentralisation der Linien besteht wie im »Abendmahl« gleichfalls, sie ist jedoch zum Teil durch entgegengesetzte Zickzacklinien verhüllt. Die Gruppe, die äußerlich ziemlich ungezwungen erscheint, kann durch zwei gleichförmige Dreiecke umschrieben werden, von denen das eine in das andre verlegt ist. Sie schließen in gewissem Maße die drei Hauptpersonen Christus, St. Johannes und Jesu Mutter ab. Es ist der italienische Grundsatz pyramidenartiger Anordnung, der hier Quinten geleitet hat, doch hat ihn dieser Versuch zu einer gewissen Steifheit geführt: die Gruppen stehen nicht kegelförmig, sondern dreieckig auf die Oberfläche hingebreitet, aber fast ohne Tiefenwirkung. Das erweist die Tatsache, daß Quintens Raumanschauung sich kaum verändert hatte. Für ihn war die Personendarstellung stets das Wesentlichste und die Wiedergabe des Raums nebensächlich, und dies konnte, ja mußte zu einer rein illustrierenden Technik, bei der das Relief aufgeopfert wurde, führen. — Die Seitenflügel sind in dieser Beziehung bezeichnend. Weder im einen noch im andern bemerkt man einen wirklichen Raumsinn: Salome hat zum Tanzen wenig Platz, Herodes und Herodias sind schrecklich eingeengt, und die Musikanten dürfen keineswegs an Bequemlichkeit denken. Die Stellung des Kaisers Domitian ist auch nicht gerade besser, da er in die wimmelnde Menge eingekeilt ist und die Pferde wie das Publikum so nahe an dem unter der Pfanne brennenden Feuer stehen, daß man sich fragt, wie sie es anstellen, um nicht gebraten zu werden. Das hängt einerseits von der beschreibenden und belehrenden Art, die Quintens Kunst an sich hat, ab, andrerseits von seinem Streben, nach Grundsätzen zu malen, die der Ornamentierungs- oder sogar der reinen Dekorationskunst entnommen sind.

Wenn sich Quinten indessen bemüht, die Einzelheiten dem Ganzen unterzuordnen, so nehmen diese dagegen in den Seitenflügeln um so mehr Bedeutung für sich in Anspruch. Es herrscht darin eine geradezu vom Mittelpunkte

[1] Eine Variante im Museum Poldi Pezzoli, Mailand, wird dem Cesare da Sesto zugeschrieben.

[2] Eine weitere Variation im Museum Poldi Pezzoli, Mailand, wird dem Cesare da Sesto zugewiesen.

[3] Andrerseits erfuhren die lombardischen Maler schon früh den flämischen Einfluß. Vgl. einen Brief von 1463, den die Herzogin Blanca Maria Sforza an Rogier v. d. Weyden richtet. Darin empfiehlt sie ihm ihren Maler Zanetto, der sich in Rogiers Schule ausgebildet hatte. Veröffentlicht von Malaguzzi Valeri, Pittori lombardi del Quattrocento (Lombardische Maler des Quattrocento). Mailand 1902.

[1] E. Jacobsen, die »Magdalena« Quinten Matsys', »Gazette des Beaux Arts« 1898. Eine davon in Berlin ist gegen Jacobsen nur eine Nachbildung der Gruppe von Bles.

weg fliehende Bewegung, die den Blick aufs Geratewohl unter allen diesen verstreuten Bruchstücken umherirren lassen würde, wären sie nicht durch zwingende Mittel zur Gesamthandlung zusammengefaßt. Es herrscht hier eine Zügellosigkeit, die diese Seitenflügel in radikalen Widerspruch zu allen Gesetzen der vorangehenden Malerschule stellt. Indem Quinten den künstlerischen Wert dieses Gegensatzes erkannte, brach er gänzlich mit der Stille und frommen Harmonie der Vorzeit. Er war herb für diejenigen, die Memlings oder Gérard Davids Ruhe und Heiterkeit liebten, jene »Intervalle unsres Daseins«, wie Walter Pater schreibt, damals als »das Leben selbst als eine Art Lauschen, als ein Lauschen auf Musik, auf die Lektüre von Bandellos' Novellen, auf das Klingen des Wassers für die Zeit, die es fließt«, aufgefaßt wurde. Matsys verstand jene zarten Harmonien gleichfalls, aber hier bietet er uns ein ganzes Orchesterwerk an Instrumental- und Vokalmusik. Seine Personen sprechen, beklagen sich, seufzen und handeln vor allem. Sie sind keine stummen und gleichgültigen Zuschauer, die mit selbstsüchtiger und tatenloser empfindsamer Selbstbetrachtung erfüllt sind; alle haben sie die starken Gefühle der Renaissance und scheuen sich nicht, ihnen freien Lauf zu lassen. Gerade hierin offenbart Quinten seine Begabung, die Ideen eines neuen Geschlechts auszudrücken und widerzuspiegeln.

Wenn wir hiernach einen letzten umfassenden Blick auf das Antwerpener Altarbild werfen, so erkennen wir, daß seine Bedeutung nicht zu hoch angeschlagen worden ist. Es stellt in der Tat einen Markstein der germanischen Kunst und eine der ersten Offenbarungen der neueren Richtung zum Monumentalen dar. Wir entdecken darin zugleich eine neue Art, das Menschliche zu sehen, die die Persönlichkeit nicht nur durch seinen äußeren Anblick, sondern auch durch die ihm eigene Psychologie kennzeichnet. Eine dramatische Weltanschauung tritt an Stelle der Idylle. Eine Umgestaltung steht ohne Zweifel in Beziehung zur Entwicklung des geschriebenen Dramas, wie Emile Male in seiner Studie über »Die Erneuerung der Kunst durch die Mysterien« (Gazette des Beaux Arts 1904) nachgewiesen hat. Der Einfluß, der im Mittelalter durch die Mysterienspiele der Passion auf die gesamte christliche Bildnerei ausgeübt wurde, setzte sich notwendigerweise nach der Entfaltung der neuen Zeiten fort. Wir wissen zuverlässig, daß die Antwerpener Brüderschaften oft dramatische Vorführungen boten und daß die des St. Lukas, der Quinten angehörte, den Ruf, die besten zu geben, genoß. Sie vereinigte sich übrigens im Jahre 1480 mit der Rednerbrüderschaft »Violiere« (Levkoje), die sich vorwiegend mit Literatur befaßte. Über den wahren Charakter dieser Dramaturgie sind wir nicht gerade sicher unterrichtet, aber wir können annehmen, daß sie sich zum großen Teil an die mittelalterlichen Überlieferungen hielt. Nach Emile Males Mitteilung kommt es oft vor, daß in den Werken der Maler die Gewänder und das Zubehör dem Theater entnommen zu sein scheinen. Um ein großartiges Aussehen zu haben, hatten die Personen keine anderen Mittel, als sich in kostbare und prunkvolle Gewänder zu kleiden, und diese selben Kostüme kehren auf den Gemälden wieder. Es gab auch gewisse Traditionen über die verschiedenen Rollen: Nikodemus mußte einen Bart tragen, Joseph von Arimathia bartlos sein, genau so wie sie in Matsys' »Grablegung« erscheinen. Alle jene seltsamen Haartrachten, goldenen Gürtel und Pelze gehören gleichfalls dem Theater an, wie auch die Allegorien. Weiter ist zu beobachten, daß die gesamte Gruppierung wie von einem Spielleiter geordnet ist. Nirgends ist dies augenfälliger als in den Gruppen des Antwerpener Altarbildes, auf dem alle Personen sich von vorn darbieten und fürchten, dem Zuschauer den Rücken zuzukehren. Selbst die Architektur enthält Dekoration und erinnert an die kleinen phantastischen »Mansions« (Szenengebäude), die man auf der Bühne sah. Siehe z. B. das berühmte Blatt, das das Theater zu Valenciennes im Jahre 1547 darstellt.

In alledem hält sich das Antwerpener Altarbild an die vorangehende Zeit, doch ist es infolge seines dramatischen Charakters moderner. Dieses Drama ist so ergreifend, daß ein Künstler wie Rogier im Vergleich dazu furchtsam erscheint. Man merkt darin die ganze Tiefe und Freiheit des Humanismus und die großartige Pathetik der Renaissance. Daher bleibt dieses Werk trotz seiner störenden Widersprüche und der etwas dick auftragenden Übertreibung ein Wahrzeichen für die Morgenröte, eine neue Epoche in der Kunstgeschichte[1].

Neben das Antwerpener Altarbild muß man einige Gemälde stellen, die nähere oder entfernte Beziehungen zu ihm zeigen und die sonst schwierig ins Gesamtwerk des Meisters einzuordnen wären. Zunächst ein Bild »Ecce homo« (Seht welch ein Mensch) im Dogenpalast, das vielleicht nur eine Schülerarbeit ist. Der Hintergrund wird von einem gotischen Pfeiler gebildet, doch rechts erscheint ein italienischer Himmel. Die Henker machen einen etwas gezwungenen Eindruck und scheinen Karikaturen zu sein (da Vinci). Pontius Pilatus trägt einen Turban und einen langen Bart nach dem bei Quinten üblichen Priestertyp. Christus ist nicht mehr altertümlich aufgefaßt, aber sichtlich italianisiert. Dieses Bild ist fälschlich Dürer zugeschrieben worden (v. Thausing S. 277). Eine Variante befindet sich in Tournai.

Zweifellos jüngeren Datums war die »Pietà«, wovon eine Nachbildung in München aufbewahrt wird. Es ist ein Kniestück mit einem landschaftlichen Hintergrund (1,20×1,04 m), wunderbar schön und dem Meister selbst zugeschrieben. Jedoch der allzu italienische Charakter dieses Werkes, besonders in Jesu Porträt, und die gekünstelte Anatomie machen seine Echtheit zweifelhaft. Friedländer und Hulin de Loo haben Wilhelms Namen vorgeschlagen. Die Gruppierung ist übrigens ganz in Matsys' Stil gehalten, ebenso die Landschaft mit den drei Kreuzen und Jerusalem. Aber die sonderbare Ausführung dieses Gemäldes kann nicht diejenige eines Originals sein, wenn nicht der Fall vorliegt, daß eine jüngere Hand den ersten Entwurf vervollständigt und übermalt hat. Jedenfalls wurde dieses Bild ins Inventarverzeichnis Maximilians I. unter Matsys' Namen aufgenommen. Es ist besonders auffällig in seiner Beobachtung des Nackten.

Von großem Interesse ist ferner das Triptychon, das einen »Ecce homo« darstellt und sich im Prado zu Madrid befindet. Das Mittelstück stimmt ungefähr mit dem Venediger Exemplar überein, aber zwei Seitenflügel sind hinzugekommen.

[1] Van Branden veröffentlicht einen Teil der Urkunden über die Schicksale des Antwerpener Altarbilds. Im Jahre 1582 überführt es die Tischlerzunft aus der Kirche »Unserer lieben Frau« ins Rathaus; zu diesem Zwecke gestaltet man seinen Spitzbogen zum rechten Winkel um und malt Wappen darauf. Nach verschiedenen Vorfällen gab man ihm 1868 seine ursprüngliche Gestalt wieder und entfernte die Wappen.

Sie stellen ein jüdisches Publikum dar, und diese Typen sind so häßlich, daß sie fast wie antisemitische Karikaturen aussehen. Die Ausführung hat nicht jene Feinheit, die wir sonst bei Matsys finden; man muß demnach dieses Werk wie das in Venedig unter die Atelierstudien einreihen. Aber die Typen, die Gruppierung und gewisse Teile des Bildes weisen auf Matsys selbst hin, und die Studien jüdischer Typen bilden den Übergang zu seinen satirischen Werken. Sie lassen in gewisser Beziehung an Bosch denken; es ist nicht unmöglich, daß Quinten stark unter seinem Einfluß stand. Das dürfte nicht nur dieses Werk, sondern auch die »Versuchung des St. Antonius« im gleichen Museum (Nr. 1523) beweisen, von der oben die Rede war.

Das Bild, das aus Matsys' und Patenirs gemeinsamer Arbeit hervorging, befand sich ursprünglich im Eskorial. An einer prächtigen romantischen Landschaft mit hohen Bergen links, einem See in der Mitte und Buschwerk rechts rollen sich einige Szenen der Versuchung ab. — Die Hauptgruppe zeigt den Heiligen auf der Erde sitzend und umgeben von drei Zauberinnen, die als wunderschöne, prächtig angezogene Frauen mit außerordentlich langen Schleppen verkleidet sind. Die mittlere reicht ihm mit verführerischer Miene einen Apfel (eine verbotene Frucht) hin, die der Heilige halb mit Entrüstung, halb mit Angst zurückweist, während die junge Frau links sein Haar liebkost. Die auf der rechten Seite sucht ihn mit ausgestreckten Händen und einem Salomelächeln zu verführen. Hinter seinem Rücken zupft ihn ein köstliches Teufelchen an der Kutte. Etwas entfernt davon läßt uns eine schreckliche Hexe mit Hakenzähnen und Krallen die wahre Gestalt der Versucherinnen erkennen.

Die Personen stammen zweifellos von Matsys[1], obgleich sie im Katalog unter Boschs Namen aufgeführt sind. Tatsächlich lassen die phantastischen Szenen des Hintergrundes mit ihren Schlangen, Kröten und Ungeheuern jeder Art an ihn denken. Vergleicht man dieses Bild mit andern desselben Themas, so sieht man, um wieviel moderner Matsys als seine Vorgänger und Zeitgenossen ist. Die berühmten Radierungen Schongauers und die genialen farbigen Phantasien Grünwalds in Colmar sind bewundernswert, doch ohne jede Psychologie und Satire. Matsys behandelt diesen Gegenstand halb humoristisch und gleichzeitig folgerichtiger, da er einsieht, daß junge Frauen für einen Heiligen verführerischer als die Skorpione und Eidechsen sind, die von seinen Vorgängern gemalt wurden. Ein weiteres Beispiel für dieses Zusammenwirken beider Meister wird uns wohl durch den »St. Christoph« im Eskorial geliefert (Patenir). Der Heilige, das Jesuskind und vielleicht der Mann nahe dem blätterlosen Baum stammen von Matsys, alles übrige von Patenir. Die langen gewaltigen Kleider der Hauptperson stehen im Gegensatz zum Stile der andern. Gleichwohl hat sich Quinten bemüht, soweit als möglich Patenirs Art zu folgen: das Kolorit ist gedämpft und gleicht dessen bläulichen Farben; die Beugung des St. Christoph richtet sich nach den Krümmungen und Linien der Landschaft. Für das übrige ist die Zeichnung für Matsys durchaus charakteristisch; man vergleiche z. B. die beiden Jesusknaben auf diesem und dem Antwerpener Gemälde, das wir oben behandelten.

[1] Vergleiche Gazette des Beaux Arts 1893, S. 333 (Hymans).

Professor Pol de Mont, der mit mir zuerst von diesem Gemälde als von Matsys stammend sprach, war so liebenswürdig, mich auf die Übereinstimmungen hinzuweisen, die zwischen dem »St. Christoph« im Eskorial und zwei andern bestehen. Von ihnen befindet sich eins im Antwerpener Museum, das andre in der Sammlung Mayer van den Bergh. Das erstere ist so verdorben, daß davon sozusagen nichts übrigbleibt, das zweite unterscheidet sich von dem Bilde im Eskorial durch seinen kraftloseren Stil. Herr Pol de Mont weist es Jan Mostaert von Haarlem zu. —

Wenn man Matsys' Anteil an dem Eskorialbild anerkennt, so kann man auch zugeben, daß er an andern Werken Patenirs, z. B. an der »Ruhenden Jungfrau« usw. mitarbeitete. Aber für die Madonnengruppen kann man auch eine Nachbildung nach einem gegebenem Modell voraussetzen. Daher ist die gemeinsame Arbeit der beiden Künstler nirgends deutlicher als in den »Versuchungen des St. Antonius« und im »St. Christoph«.

V.

Nach 1511 verlieren sich die Spuren von Quintens Wirken immer mehr, obwohl er noch nahezu 20 Jahre lebte. Wir werden unten auf diese befremdende Tatsache zurückkommen und darüber eine neue Meinung aufstellen. Zunächst müssen wir diejenigen seiner Werke prüfen, die auf uns überkommen sind und die man in zwei Gruppen, Madonnenbilder und Porträts, einteilen kann. Bedeutendere Gemälde wie Altarbilder usw. fehlen gänzlich.

Matsys muß stets neue Aufträge in Madonnenbildern bekommen haben, denn wir besitzen eine große Anzahl davon und wissen, daß eine noch größere verlorengegangen ist; Fornenbergh lieferte hierfür einige Beweise (Hymans, Gazette de Beaux Arts). Eins der schönsten Madonnenbilder ist Nr. 561 im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, welches zugleich eins der berühmtesten und am meisten bewunderten ist[1]. Die Jungfrau ist in natürlicher Größe gemalt; sie sitzt auf einem im Renaissancestil reich verzierten Steinthrone mit Säulenkapitellen, welche Rundbilder römischer Kaiser und auch der Gotik entnommene Motive verzieren. Links ein niedriger Tisch mit Brot und Früchten; im Hintergrunde seitwärts Ausblick auf eine Landschaft.

Dieses Gemälde hat dank seinem realistischen Charakter und schönen Kolorit die Gunst des Publikums gefunden. Die Hautfarbe und die Stoffe sind darauf vortrefflich, obwohl erstere etwas schematisch und vereinfacht ist. Insgesamt ist es ein Meisterwerk, doch darf man den Mangel an Zusammenhang der Einzelheiten nicht verkennen. Zwischen dem prächtigen Throne und dem Holztischchen besteht ein Gegensatz, den die Landschaft als einfache Begleitung zu dieser Melodie kaum übersehen läßt. Der Brotlaib, die Kirschen, die Schüssel mit einem Stück sorgsam aufgelegter Butter haben sicherlich etwas Weltliches, das uns, obwohl es zurücktritt — wie die Stilvermengung in der Architektur —, das Schwanken des Künstlers zwischen verschiedenen Richtungen enthüllt. Für ihn galt es hier, sich für das Monumentale oder für die Darstellung des Innern zu entscheiden, oder diese beiden Stilarten waren sauber getrennt zu halten. Es

[1] Eine Schülerkopie in der Jakobuskirche, Antwerpen.

ist leicht zu erkennen, nach welcher Seite zu diesem Zeitpunkte seine Sympathien ihn ziehen sollten.

Dieses Gemälde ist eine rührende, der Mutterliebe dargebrachte Huldigung, übrigens ein reines Genrebild, von dem das Feierliche der frühereren Madonnen fast verschwunden ist, trotz des dekorativen Thrones im Hintergrunde, der eine Erinnerung daran zu sein scheint. — Einer der bemerkenswertesten Züge bei Quinten ist die Art, wie er das Kind auffaßt. Man muß daran denken, daß anfangs in den Niederlanden, so wie es sich auch in Griechenland zugetragen hatte, die Kinder sowohl nach Körperformen wie nach Gesichtsausdruck als erwachsene Menschen in verkleinertem Maße dargestellt wurden, was ihnen einen Anschein von Frühreife und unnatürlicher Steifheit gab. Die von van Eyck gemalten Kinder sind stets ältlich und häßlich. Bei Memling und Hugo van der Goes ist kaum ein Fortschritt wahrzunehmen. Matsys als erster ließ die Kinder sein, wie sie sind, d. h. er beobachtete ihre Fröhlichkeit, Sorglosigkeit und Unbekümmertheit, die uns als das ihrem Alter notwendigerweise Zukommende erscheint. Auch hier scheint er wie anderswo dem modernen Geiste den Weg zu bahnen.

Auffällig ist es, daß er in seinen früheren »Madonnen« das bekleidete Jesuskind vor dem nackten bevorzugt, und zwar gegen den übernommenen Brauch. Nur ausnahmsweise bekleideten die Maler der alten Schule das Kind mit einer Tunika, z. B. van Eyck in seiner »Madonna di Lucca« in Frankfurt. Gleichwohl gibt es bei Claus Sluter Beispiele dafür, was andeuten dürfte, daß die Bildhauer die eigentlichen Vorläufer der Maler sind.

In seinen letzten Werken läßt Quinten gemäß seinen freieren Tendenzen diese unnötigen Stoffe weg. Eins der besten Beispiele, das man dafür geben kann, ist die »Madonna« des Louvre.

Sie stellt eine Jungfrau bis zum Gürtel dar; sie sitzt vor einem Tisch, worauf eine Weintraube liegt. Die Umgebung dazu ist rechts ein Zimmer, aus dem ein Bettende mit roten Vorhängen sichtbar ist, links ein offnes Fenster, das zur Rechten eine Landschaft erkennen läßt. Diese »Madonna« ist eine der besten Quintens und vergleichbar der in Berlin, obwohl kleiner und mit ein wenig mehr Milde, was an das St.-Anna-Altarbild erinnert. Aber in höherem Grade als St. Anna hat sie in ihrem Antlitz jene tiefe Melancholie, die uns an Leonardo da Vinci erinnert[1]. Die Szene erfreut durch ihren traulichen und rein menschlichen Lebensgehalt, und das ganze Bild ist auf die Landschaft, die man vor dem Fenster bemerkt, abgestimmt: auf einen klaren, sonnigen Sommertag.

Auf dem oberen Teile der Fensterscheibe liest man in kleinen Buchstaben die Inschrift: Q. M. 1529. Doch ist diese beschädigt, und das Jahr 1529 erscheint als zu frühes Datum.

Ziemlich nahe der »Madonna« im Louvre steht diejenige in der Münchener Pinakothek (Nr. 132). Maria sitzt, in Blau gekleidet, in ihrem Zimmer und reicht dem Jesuskinde die Brust. Im Hintergrunde ein Bett, ein Fenster, ein Herd, auf dem ein brennender Holzstoß glüht, darüber ein hängender Topf. Das Bett gleicht dem des Louvrebildes. Der Typus der Fensterscheiben ist etwas vereinfacht, und wir erkennen keine Landschaft mehr. Daher ist die erzielte Wirkung verhaltener, traulicher, und die Aufmerksamkeit konzentriert sich mehr auf die Haltung der Mutter. So breitet sich ein unsäglich feiner und zarter häuslicher Friede über dieses Zimmerchen mit seinem lustig flackernden Feuer.

Das Gemälde ist sicherlich beschädigt und übermalt, doch zweifellos echt. Dies wird bestätigt durch das Inventarverzeichnis des Kurfürsten Maximilian I., worin es als von Matsys stammend aufgeführt ist[1].

Unter den übrigen »Madonnen«, seien sie Originale oder Nachbildungen, erwähnen wir besonders die aus der Sammlung Kann, die bei Don Pablo Bosch in Madrid[2] und diejenige von Amsterdam. Die erstgenannte ist, nach einer Heliogravüre zu urteilen, vielleicht ein Original Matsys' oder auch nach Bode Josts van Cleve, von Matsys beeinflußt. Die Anlage der Landschaft, die Stoffe und die Fleischfarbe sprechen für Matsys selbst. Die Darstellung ist ebenfalls realistisch nach Matsys' Art. Die Jungfrau reicht dem Kinde einen Becher, ohne daß in dieser Bewegung auch nur die kleinste religiöse Andeutung liegt.

Das Amsterdamer Bild ist sichtlich eine Kopie, hat jedoch ihren Wert, da sie von Fornenbergh angeführt wird, der sie bei Peter Stevens sah, wo sie die Inschrift trug: Osculetur me osculo oris sui (Hohelied Salomons I, Er möge mich mit dem Kusse seines Mundes küssen)[3]. Diese Jungfrau, die ihren Sohn umarmt, war bestimmt ein in der Löwener Schule sehr bekannter Gegenstand, aber Matsys behandelte es zuerst auf intime und moderne Art.

Das Original der Amsterdamer »Madonna« ist zu erkennen in einem Bilde, das dem Lord Huntingfield gehört und von Wilhelm van Haecht gemalt ist; dieser hat auch die »Gallerie« des Cornille van der Geest in Antwerpen dargestellt. Dem Original am nächsten steht ein Gemälde bei Herrn Carl Hausmann in Pyrmont. Es ist jedoch auf eine Kupferplatte gemalt und hat viel kleineren Umfang (18×25 cm). Das Amsterdamer Bild ist nicht dasjenige, welches durch van Haecht nachgebildet ist, wie Hymans (Chronique des Arts, März 1907) glaubt, denn es hat einige Abweichungen in Einzelheiten, die in der dritten uns bekannten (bei Lord Northbrook befindlichen) Reproduktion wieder auftreten.

VI.

Fornenbergh beschreibt noch zwei Bilder Quintens, die sich bei Stevens befanden. Eins davon stellt zwei Männer und zwei Frauen dar, die rings um einen Tisch sitzen und sich mit einem Spiel, das in Polen und Deutschland »Krimpen« heißt, beschäftigen. Das andre war das berühmte Bild, genannt »Die Wechsler«, gegenwärtig im Louvre.

Selbst wenn diese zwei Gemälde nicht Gegenstücke zueinander wären, so hätten sie doch einen Punkt gemeinsam: alle beide waren Genrebilder, gehörten also zu der Gruppe

[1] Die »Madonnen« bis zum Gürtel mit einem Fenster im seitlichen Hintergrunde und dem Ausblick auf eine Landschaft sind gewissermaßen der lombardischen Kunst eigentümlich. Vergleiche z. B. Luini à la Brera.

[1] Eine Leinwand mit einem ähnlichen Bild, die gleichfalls Matsys zugeschrieben wird, befindet sich bei Sir Julius Werner. Exposition Guildhall im Jahre 1906.

[2] Ausgestellt in der Guildhall im Jahre 1906.

[3] Eine andre, nach einem heute verlorenen Original gefertigte Kopie befindet sich in der Lissabonner Akademie, bemerkenswert wegen des Typus, denn das Kind ist dem italienischen Typus gemäß stehend abgebildet. Ein Nachfolger Quintens hat eine gewisse Anzahl »Madonnen« gemalt, die sämtlich wegen des Vorhandenseins eines Papageis erkennbar sind. Friedländer schlägt daher vor, den Künstler den »Meister mit dem Papagei« zu nennen.

der Werke Quintens, die vielleicht die von allen am meisten umstrittene war. Die »Spieler« scheinen heute verloren zu sein[1], aber das zweite dieser Bilder ist vielleicht eins der bekanntesten, die es gibt. Es ist unterzeichnet: »Quinten Matsys schildert, 1514« (Matsys malte es) (Fornenbergh liest 1514)[2].

Ein Ehepaar sitzt vor einem Tische, der mit allerlei Gegenständen, Federn, Perlen, Goldringen und einem Hohlspiegel bedeckt ist. Der Mann wiegt Goldstücke in einer kleinen Wage ab, die Frau blättert in einem Gebetbuch, vergißt jedoch ihre Lektüre, um dem zuzusehen, was ihr Mann tut. Beide haben für den Augenblick augenscheinlich nichts andres im Sinn als das Gold, wenigstens der Mann.

Das Bild ist rein realistisch und rein objektiv aufgefaßt; die Figuren sind echte Porträts. Diese Objektivität ist derjenigen verwandt, die man bei Holbein findet, an den uns auch der Raum ohne Tiefe erinnert, so daß die Personen flach erscheinen. Doch andrerseits bemerkt man, daß die Gleichgültigkeit des Künstlers nur eine scheinbare und daß er keineswegs frei von jeder moralisierenden Absicht ist. Der Gedanke, daß das Gebetbuch wegen des Goldes vergessen wird, ist recht klar und wird noch mehr durch das Bildchen im Spiegel betont, das einen in seine Lektüre vertieften Mann am Fenster darstellt. Ich gebe zu, daß dieses Gegenspiel im Spiegel ein geläufiges Motiv ist, worin die Maler ihre Geschicklichkeit zeigten. Aber hier dient es um so mehr dazu, den Gegensatz zwischen der Gewinnsucht und dem erbaulichen Leben hervortreten zu lassen. Dieser ist symbolisch dargestellt durch den Mann, der liest, während er durch das Fenster einen klaren, heiteren Himmel betrachten könnte. Wenn Quinten, wie wir sehen werden, unter St. Hieronymus' Zügen den Durst nach Wissenschaft gemalt hat, so hat er den Hunger nach Gold durchaus nicht mit Sympathie dargestellt. Seine Absicht ist es, zu zeigen, daß man nicht zulassen soll, daß materielle Sorgen dem geistigen, d. h. nach volkstümlicher Auffassung religiösen Trachten den Weg versperren. Diese Auslegung wird durch die Inschrift bestätigt, die Fornenbergh auf dem Rahmen bei Stevens las: Statura justa et aequa sint pondere (Im Äußeren soll Gerechtes und Billiges sich die Wage halten) (Leviticus). Das Gebetbuch und die Goldstücke sollen Gegengewichte zueinander bilden, d. h. ein Gleichnis: die Materie soll das Ideal nicht ersticken, das scheint mir die Lehre zu sein, die Quinten ohne überflüssige Rhetorik in diesem Gemälde wohl ausdrücken will. Damit ist nicht gesagt, daß die beiden Personen als verabscheuungswürdig anzusehen sind, denn dann hätte der Künstler seine satirische Absicht besser hervorgehoben. Schließlich finde ich, daß das Bild etwas wie einen moralischen Nachgeschmack hat, und ich finde das dem Zeitgeist ganz angemessen. Ich denke an den Mann, der das Genrebild auf literarischem Gebiete vertrat, an Erasmus von Rotterdam, und an seine Colloquien (Zwiegespräche), die uns durch geistreiche und unterhaltende Gelegenheitserzählungen das ganze Alltagsleben der Renaissance zeigen, wobei sie uns manche hochherzige Belehrung geben. Ich möchte erinnern an Dialoge wie »Die reichen Bettler«, »Die Jagd nach dem Gewinn« und »Schmutziger Reichtum«, deren Eigenart mit Quintens Bild verglichen werden kann. Dieses Bedürfnis zu philosophieren sollte sich später in nüchternen Allegorien und Deklamationen ausdrücken und breit machen, doch damals hatte es noch die ganze jugendliche Frische[1]. Die Tatsache, wie sehr es Quinten gelang, den Geist seiner Zeit zu packen, wird auch bewiesen durch die Menge von Nachbildungen, die dieses Bild ins Leben gerufen hat und die entweder vom Meister selbst oder von seinen Schülern herrühren. Die wichtigsten befinden sich beim Prinzen von Hohenzollern-Sigmaringen und in der Sammlung la Faille-Geelhand in Antwerpen; das letzgenannte ist unterzeichnet »Quinten Matsys Schilder (maler) 1519 Inventor« (hat es ersonnen). Das Wort »Inventor« beweist nicht, daß wir es mit einem Original zu tun haben, besonders zeigt die Form der Hände nicht die sonstige Sicherheit Quintens. Die Größenverhältnisse sind 76 × 80 cm gegenüber 66 × 70 cm des Louvrebildes. Übrigens ist es gewiß, daß dessen Originalrahmen größer als der wirkliche Rahmen war.

Man hat in diesem Gemälde eins der ersten Zeugnisse der Genrebildmalerei in modernem Sinne erkennen wollen, und nicht ohne Grund. Doch hat man seine Bedeutung in dieser Hinsicht überschätzt. Wir glauben bewiesen zu haben, daß es nicht ein reines Genrebild ist, und es liegt auf der Hand, daß es nicht ohne Vorgänger dasteht. Es ist zu beachten, daß Petrus Christus einen ähnlichen Gegenstand in seinem Bilde des St. Eligius und der St. Godoberte in der Sammlung Oppenheim, Köln, behandelt hatte. Wir sehen darauf einen flämischen Goldschmied in seinem Laden, wahrscheinlich, weil das Bild für die Zunft der Goldschmiede in Antwerpen bestimmt war. Man ist erstaunt über die Ähnlichkeit, die zwischen diesem Bild und dem Quintens besteht, und könnte direkten Einfluß annehmen, wenn das Ganze nicht einen völlig verschiednen Charakter hätte und wenn die Ausführung mit ihren steifen Umrissen und ihrer langweiligen Farbengebung nicht so minderwertig wäre. Die Nebendinge sind ungefähr dieselben; man findet es bis auf den Hohlspiegel wieder. Das Bild ist unterzeichnet Petr. XPR. (Petrus Christus). M. F. FECIT (hat es gemalt) A° (anno = im Jahre) 1449[2].

Außer diesem Werke gehört die Gruppe im Louvre fast ausschließlich zur Genrebildmalerei. Sie stellt nicht Heilige dar, sondern interessiert durch ihre rein menschliche Beschäftigung mit Personen. Wir fragen uns kaum, was ihr Name sein kann, wir brauchen ihren Beruf nicht zu kennen, denn vom künstlerischen Standpunkt aus ist es gleichgültig zu wissen, ob sie den Namen »Wechsler«, »Steuereinnehmer«, »Zöllner«, »Wucherer« oder einen anderen verdienen, mit dem man sie belegen wollte. — Die Vermutungen, die man darüber aufgestellt hat, gehen alle auf Varianten, die durch Quintens Schüler aufgekommen sind und oft fast gar keine Beziehung zum Original haben. Die Inschrift: »Hier ont fongt men den excys« (Hier wird die Verbrauchssteuer

[1] Die Matsys zugeschriebenen »Spieler«, die durch den Grafen Haddington auf der Rückblickausstellung zu Edinburg 1883 ausgestellt (und von Bürger beschrieben) wurden, sind nach Bredius von Lucas van Leyden. Vergleiche das Lukasbild in Berlin.

[2] Man hat fälschlich gelesen: »Quentin Matsys Schilder, 1518 oder 1519«. Siehe Gazette des Beaux Arts 1908 (September) und F. de Mély, Les primitifs et leurs signatures (Die ältesten Maler und ihre Unterschriften).

[1] Vgl. auch die Vorliebe für Lebensregeln, wie sie sich z. B. in den »Sprichwörtern« des Erasmus entfaltet.

[2] Der Anonymus aus Morelli erwähnt ein Bild im Besitze des Herrn Camillo Campagnano in Mailand, das bis zur Hälfte einen Herrn darstellt, der mit seinem Diener rechnet, und das von Jan v. Eyck oder Memling im Jahre 1440 gemalt ist. Veröffentlicht von Williamson S. 65. — Seine Echtheit ist zu bezweifeln.

erhoben), die man auf einem Leipziger Bilde wiederfindet, könnte sicherlich auf eine ganze Gruppe von Bildern bezogen werden, die von Marinus von Reymerswalde, Jan Matsys, Breughel usw. stammen, aber sie paßt ganz und gar nicht auf das Bild im Louvre. Hier muß man, wie so oft, Quinten von seinen Nachfolgern trennen, besonders von Marinus, dessen Werke in den größten Museen als diejenigen Quintens selbst gelten, und doch unterscheiden sie sich von den seinen durch starke Überladung mit Einzelheiten. Sie sind mitunter wahre Karikaturen der Begehrlichkeit, die eine viel deutlichere Absicht zu moralisieren enthalten; und das kann uns nicht befremden, da wir Marinus unter den Bilderstürmren finden.

Einige dieser letzteren Gemälde stellen also ohne jeden Zweifel Steuereinnehmer dar, wie es die Nebenpersonen und Zeugnisse, die die Wände bedecken, beweisen, z. B. Nr. 139 im Münchener Museum von Marinus, andre von Breughel, Hemessen usw. Dagegen kann man nicht entscheiden, ob es gerade Matsys' Absicht war, solche Personen zu malen, denn das Original im Louvre trägt einen andern Charakter als seine Nachbildungen. Hier liegt die Verwässerung eines Gedankens vor: Quintens philosophische Erörterung über diejenigen, die die Güter dieser Welt besitzen, wandelt sich bei seinen Schülern um in Feindseligkeit gegen die Steuereinnehmer, die sie wie die leibhaftige Habgier darstellten. Nach dem, was Guichardin über die Steuern in Antwerpen sagt, wissen wir, daß sie nicht ganz im Unrecht waren: der »Excys« war für die Privatleute äußerst drückend. Diese Wandlung läßt sich auf Marinus' zweitem Bild in München (Nr. 138), das vier Jahre älter als das andre ist (vom Jahre 1538 bzw. 1542), wohl erkennen. Es sind dies die objektivsten Bilder von Marinus, lauter Studien von Wechslertypen, Mann und Frau, und stehen Matsys' Original im Louvre sehr nahe, doch immerhin mit dem Unterschiede, daß das Gebetbuch zu einem Rechnungsbuch geworden ist. Je weiter das Jahrhundert vorschreitet, werden die Angriffe hitziger, die Gestalten karikierter und die malerische Ausführung weniger gut. Scheinbar geschah es erst nach 1538, daß die direkt gegen die Steuereinnehmer gerichtete Feindseligkeit begann. Quintens Absicht in diesen Schulbildern war vielleicht auch eine pädagogische Maßnahme, denn man könnte kaum besser geeignete Stoffe finden, um Schüler in psychologischer Malweise und Beobachtung zu üben. Man konnte sich bequem die Gelegenheit, dieses Motiv wiederzugeben, verschaffen, sei es, daß man es »Die Berufung des St. Matthäus« oder den »Einkauf eines Huhnes« nannte oder daß man einfach einen Goldwarenladen darstellte wie P. Koeck van Aelst in einem Entwurf im Wiener Albertinum. Es ist auch zu beachten, daß dies eines der ersten Motive war, das Rembrandt in dem berühmten kleinen Jugendbilde von 1627 in Berlin im Alter von 21 Jahren behandelte. So erklärt sich die lange Volkstümlichkeit dieser Bilder in der Antwerpener Schule.

Die Genremalerei im allgemeinen ist nicht etwa etwas Neues in den Niederlanden; sie bestand zu allen Zeiten und in allen Ländern, und es ist fast die Beschäftigung für einen Dilettanten, nach ihrem Ursprung zu suchen. Das von der Umgebung und dem Alltagsleben in uns geweckte Interesse ist ebenso alt wie die Menschheit. Die gotische Kunst liefert dafür Beispiele in Menge sowohl in der Malerei wie in der Skulptur. Oft ist das Genre mit der Fabel vereint wie in den Chorstühlen von Amiens. Wir finden darauf Gestalten aus dem Roman »Reineke Fuchs«, Reliefs, die intime Familienszenen darstellen. Ein gotisches Zimmer mit all seinen Möbeln und gewöhnlichen Geräten wird uns insgesamt wie auf einem Bilde dargestellt. Man hat nicht einmal die Katze unter dem Schranke übersehen.

Die Fabel ist im Mittelalter noch mehr verbreitet als das Genre. Es möge genügen, auf die Notre-Dame-Kirche in Paris mit ihren unglaublich reichen Verzierungen, die zum guten Teil der Tierwelt entnommen sind, hinzuweisen. Man erblickte in der Fabel religiöse Sinnbilder und scheute sich daher nicht, sie in die Gotteshäuser zu verpflanzen. So kam es, daß man die dekorative Kunst schuf, die vielleicht die phantasiereichste ist, die die Geschichte kennt (Chorstühle im Kölner Dom).

Diese beiden Zwillinge, das Genre und die Fabel, sind stets zusammen gegangen. Will man Genreszenen aus dem alten Ägypten sehen, so betrachte man die »Mastaba«, die jüngst vom Louvre erworben wurde, mit ihren zahlreichen Bildern von Tieren, Bäumen, Schreibern, Handwerkern oder Matrosen an Bord von Schiffen: hier hissen sie die Segel, dort klimmen sie an Tauen empor, andere wiederum sind unbeweglich und geben Befehle. Will man ein Beispiel aus der griechischen Kunst, nun, was anderes sind »Der Knabe mit der Gans« oder »Die Knöchelspielerinnen« als Genrebilder? Sie verdienen diesen Namen ebensogut wie die Standbildchen Kleinasiens oder Alexanders, die zur satirischen Fabel gehören.

Man kann also nicht gerade behaupten, daß Quinten Matsys durch seine Genremalerei Aufsehen erregte; das Neue, das er brachte, dürfte allein darin bestehen, daß er in die Staffeleimalerei übertrug, was sich schon lange in der Miniaturenmalerei[1] oder in der Skulptur geltend machte. Dagegen ist es erwiesen, daß er allem, was er schuf, sein eigenes Gepräge gab, und dieses war stark genug, einen beherrschenden Einfluß auf seine Schüler und Nachfolger auszuüben.

Quinten hat sicherlich mehrere Genrebilder ausgeführt, die mit Ausnahme weniger verloren sind. Eins von den erhalten gebliebenen befindet sich in Paris im Besitz der Gräfin von Pourtalès und zeigt eine junge Frau, die mit der einen Hand ihren alten Bartholo (geprellten Ehemann) liebkost, während sie ihn mit der andern seiner Geldbörse entledigt; diese reicht sie hinter seinem Rücken ihrem Liebhaber[2].

Dieses Gemälde mit seiner frischen, lebendigen Darstellung, tiefen psychologischen Beobachtung und gelungenen Gruppierung hat gleichfalls seine moralisierende Seite, und zwar noch mehr als »Die Wechsler«. Ich verweise auf Erasmus, der in seinen »Dialogen« (Zwiegesprächen) wiederholt das Problem der Liebe behandelt hat, z. B. in »Der Jüngling und das Freudenmädchen«, »Der Liebhaber und die Dirne«, »Das ehefeindliche Mädchen« usw.[3].

Neben den Genrebildern sind diejenigen anzuführen, die St. Hieronymus in seinem Arbeitszimmer darstellen. In der

[1] Der Übergang in die religiöse Malerei kann durch ein Werk wie »Die Legende des St. Rombouts« im Dom zu Malines charakterisiert werden.

[2] Variante in Douai, genannt »Die Dummheit«, dürftig ausgeführt.

[3] Man hat in diesen Bildern auch allerlei Sprichwörter wiedererkennen wollen; vgl. ein Zitat aus Tibull, das in Erasmus' »Sprichwörtern« wiederkehrt: »Perjuria videt amantum Jupiter« (Über den Treubruch Liebender lacht Jupiter) oder wie Shakespeare sagt: »At lovers' perjuries they say Jove laughs« (Man sagt, beim Treubruch Liebender lacht Jupiter).

Mehrzahl gehen sie auf Marinus van Regmerswalde oder seine Nachfolger zurück, doch im letzten Grunde muß man sie auf ein heute verlorenes Original von Quinten selbst zurückführen. Wir besitzen ein gutes Exemplar des Marinusbildes in Stockholm, andre in Wien, London, Berlin, Florenz usw. Waagen glaubte das Urbild dazu in der Galerie z'Arrache zu Turin wiederzufinden, da jedoch diese Sammlung nicht mehr besteht, verlieren sich seine Spuren in Paris[1]. Der Gegenstand ist von Meistern aus ganz verschiedenen Schulen übernommen worden[2]. Trotzdem hat der Süden niemals eine so ausgesprochene Vorliebe für diesen Stubenheiligen wie der Norden gehabt. Wenn St. Hieronymus durch die Florentiner (in den Uffizien, im Louvre) dargestellt wird, so geschieht dies in ganz andrer Umgebung, als wir diesseits der Alpen beobachten können. Man malt ihn eher als einen Menschen im Freien denn als den Heiligen in der Studierstube, und sein Aufenthalt in der Wüste gibt leicht die Anregung zum Malen einer Phantasielandschaft. Nur die Nordländer haben das eigentliche Gefühl für das »home« (das Daheim) und den Zauber eines Zimmers. In die Zelle des Hieronymus verlegt ein Dürer seine ganze Liebe zum Heim; er läßt uns die Wärme und Ruhe empfinden, die in diesem Gelehrtenzimmer mit seinen bleigefaßten Scheiben, mit seinen auf der Bank liegenden Folianten, mit der Kürbisflasche im Hintergrund und dem auf dem Fußboden schlafenden Löwen herrscht. — Diese Studie vertieft später Rembrandt und entkleidet sie aller Beigaben, die der Renaissancemensch liebte. Für diesen Landsmann Spinozas ist St. Hieronymus lediglich der Gedanke, der die Finsternis wie ein Lichtstrahl durchdringt. Es ist bezeichnend, daß Rembrandt diesen Gegenstand so oft behandelt hat, anfangs, wie in den Jugendwerken, die im Louvre sind, auf umständlichere Art, indem er ihm als Umgebung das Innere eines Raums gibt. Oder da führt uns eine Wendeltreppe in der Vorstellung zum Träumen; später geleitet er uns in einem tragischen, düsteren Stile, der einen gewaltigen Eindruck von der Einsamkeit gibt, in die undurchdringliche Dunkelheit einer Zelle, durch die der Blick tastend zu dem weltabgeschlossenen Priester gleitet. Die südliche Kunst kennt das alles nicht. Bekanntlich wimmelt die Venezianische Schule von St.-Hieronymus-Gestalten, doch stellen fast alle diese Werke eine Landschaft dar. Man vergleiche z. B. Basaïti, Lotto, Cima. Carpaccio bildet eine Ausnahme, doch hat sein Zimmer ganz das Aussehen einer Zelle. Ein lesender St. Hieronymus, Halbbild, wurde von dem Anonymus aus Morelli bei Herrn Jeronimo Marcello in San Tomaso gesehen.

Wenn man zufällig ein richtiges Arbeitszimmer malte, wie Catena das seine (in der National Gallery), so gleicht es sehr wenig einem Zimmer, da es halb in freier Luft ist. Obendrein dringt dann das Licht in vollen Fluten ein, während die Maler im Norden die Heimlichkeit der Dämmerung liebten. Mehr Ähnlichkeit mit der nördlichen Auffassung hat Antonello da Messina in seinem im gleichen Museum befindlichen Bilde, wie man dies bei einem Künstler, der so stark unter deutschem Einfluß stand, nicht anders erwarten kann[1]. Doch ist die Komposition etwas gewagt: der Maler hat ein Arbeitszimmer in das Mittelschiff einer Kirche verlegt. Es ist gerade, als hätte der Künstler seinem Werke um jeden Preis eine monumentale Umgebung verleihen wollen.

Dieser Gegenstand war für Quinten Matsys wie geschaffen, und es ist sicher, daß er ihn behandelte, denn in seiner Schule tritt er fast ebenso oft wie »Die Wechsler« auf. Das Original scheint durch irgendwelche widrige Umstände verlorengegangen zu sein, wenn man nicht das Wiener Exemplar (Nr. 691) für echt hält. Da es jedoch sehr beschädigt, das Format vergrößert ist und die äußeren Teile übermalt sind, dürfte jeder Rückschluß mindestens gewagt sein. Indessen ist darauf manche Eigenart des Meisters erhalten. Die Beigaben bieten Vergleichspunkte mit den »Wechslern« im Louvre; das kleine Zimmer mit seinen Holzfüllungen und seiner Büchersammlung ist durchaus im gleichen Stil gehalten; ein Einzelzug, der in dieser Hinsicht ganz besondre Beachtung verdient, ist der mit langen Silberfäden durchzogene Bart, und diese haben genau denselben metallischen Glanz wie sonst bei Quinten. Die Haltung der Gestalt ist ungefähr die klassische: St. Hieronymus hat die linke Hand auf einen Totenschädel gestützt, hebt die rechte Hand zur Brust und wirft einen Seitenblick auf ein offenes Buch, in dem wir eine Abbildung des »Jüngsten Gerichts« erkennen, d. h. dieselbe Darstellung wie auf Marinus' Bildern in Berlin, Stockholm usw. Die Hautfarbe hat jenen warmen braunen Ton, der bei Jan van Eyck und Marinus fehlt. Jan bevorzugt die silbernen Töne, und bei Marinus bekämpfen sich oft die Farben. Ferner bekommt das Bild eine breite und gleichmäßige Beleuchtung in der bekannten Art des Meisters, und sie tritt besonders zutage, wenn man es mit der Kopie, die sich darüber (Nr. 692) befindet, vergleicht, wo man bereits das Suchen nach dem Halbdunkel bemerkt. Es ist für Quinten charakteristisch, daß er das Licht von außen kommen läßt und daß die auf den Büchern stehende Kerze erloschen ist, während der Schöpfer der Kopie viel Wert darauf zu legen scheint, daß sie angezündet war.

Daher ist es schwierig zu erkennen, ob dies wirklich Jans Werk ist, der sich gewöhnlich nicht um die Wirkungen des Halbdunkels kümmert und zugleich eine augenfällig kräftigere Gemütsart an den Tag legt. — Die Kopie ist für 1537 datiert, während das Original zweifellos mehrere Jahre älter ist. Im Gegensatz zu unzähligen Nachbildungen steht sie Matsys' Stil ziemlich nahe. Während sie ruhiger und mehr durchdacht als die des Marinus ist, hat sie sichtlich dramatischere, pathetischere Wirkung als die des zuletzt erwähnten Nachahmers, der sich ganz in sentimentale Beschaulichkeit verliert, die sich mit seiner schwachen und gestaltlosen Darstellung paart. Neben dieser Auffassung des St. Hieronymus gibt es eine andre, die aus ihm einen Eremiten in der Wüste macht und damit einen ausgezeichneten Studiengegenstand für Landschaften lieferte. Es scheint, daß auch Matsys dieser zweiten Auffassung nicht völlig fremd gegenüberstand, nach Ausweis eines kleinen Gemäldes

[1] Der »Figaro« erwähnt am 9. 5. 1906 einen »Grübelnden Philosophen« von Q. Matsys, beim Verkauf der Sammlung Emile Gavet.

[2] Siehe eine Miniatur in der Handschrift Nr. 166, Fonds français, in der Nationalbibliothek, die auf den zweiten Künstler der »Drei reichen Stunden« (oder Hermann aus Limburg) zurückgeht.

[1] Man hat behauptet, Quintens »Hieronymus« sei von Dürer beeinflußt, doch ist eher das Gegenteil der Fall. Der »St. Hieronymus«, den Dürer im Jahre 1521 für den Konsul Portugals, Rodrigo Fernandez, malte, ist heute im Lissabonner Museum (Zeichnungen davon in der Albertina zu Wien). Aus demselben Jahre stammt ein Bild des Marinus (im Prado), das ein älteres Original Quintens voraussetzt. Vor dieser Zeit hatte Dürer diesen Gegenstand nur als Radierung dargestellt.

der Sammlung Liechtenstein, die Patenir zuerkannt wird, doch »Quinten Matsys 1513« gezeichnet ist. Die Unterschrift ist sichtlich späterer Zusatz, doch kann das fragliche Bild aus einem Original Quintens hervorgegangen sein, und dieses Original glaubte W. Valentiner im Palast Rosso, Genf, wiedergefunden zu haben, wahrscheinlich mit Unrecht[1].

Es ist ganz typisch, daß St. Hieronymus in Matsys' Schule so beliebt wurde. Dank Erasmus' Übersetzung, die im Jahre 1516 bei Froben erschienen war, wurden die Werke des Heiligen noch mehr bekannt. Erasmus bewunderte ihn sehr und nannte ihn »einen goldenen Strom«. Übrigens war dieser heilige Gelehrte, der sich in die syrische Wüste zurückgezogen hatte, an und für sich so recht der Typus, der den aufkeimenden Klassizismus interessieren mußte. Man scheint mehr seine Weisheit als seine Frömmigkeit bewundert zu haben. Freilich war dies nicht die Absicht des Heiligen, als er noch lebte.

Er selbst erzählt, als er mit dem ausschweifenden und wenig frommen Leben, das er in Rom führte, brach, sei es ihm am schwersten geworden, seine Bibliothek aufzugeben. Als er begann, in Schriften der Apostel zu lesen, fühlte sich sein klassisch gebildeter Geschmack durch deren Sprache, die er als vulgär ansah, abgestoßen. Darauf träumte er, er befände sich vor Gottes Richterstuhl, und man fragte ihn, wer er sei. Er antwortete: »Ein Christ.« »Du lügst,« erhielt er zur Antwort, »du bist nicht Christ, sondern ein Anhänger Ciceros, denn wo dein Kostbarstes ist, da weilt auch dein Herz.« Darauf ergriff man ihn und geißelte ihn so sehr, daß die Spuren davon bei seinem Erwachen noch sichtbar waren. Von diesem Augenblick an begehrte er kein anderes Buch mehr als die Heilige Schrift. — Aber ein Mann wie Erasmus glaubt nicht an diese Fabel, denn er erblickt in geistiger Arbeit keine Sünde. »Übrigens«, sagt er, »ist St. Hieronymus nicht Ciceronianer. Cicero redet, aber St. Hieronymus donnert und schleudert Blitze. Bei jenem bewundern wir die Sprache, bei diesem die Sprache und das Herz (pectus) zugleich.« Bei St. Hieronymus nun begegnet man der Äußerung: »Ein junges Mädchen darf sich nicht baden.« Er starb im Jahre 420 und bekam als Titel »ecclesiasticorum lumen magistrorum« (Leuchte der geistlichen Lehrer) und »doctor maximus« (der größte Gelehrte).

VII.

Es bleibt nur noch von Quintens Porträts zu sprechen. Er, der Charakterbilder wie »Die Wechsler« und »St. Hieronymus« und die Typen des Antwerpener oder des Löwener Altars geschaffen hatte, mußte naturgemäß für die Darstellung des Menschen im eigentlichen Sinne wunderbar begabt sein. Um so bedauerlicher ist es, daß die echten, von seiner Hand ausgeführten Werke heute so selten sind. Es besteht übrigens wenig Aussicht, daß deren Anzahl sich durch neue Zugänge erweitert, da man augenscheinlich die Zahl derer, die gegenwärtig als von ihm stammend gelten, einschränken muß. Um so wichtiger ist das wenige, was übrigbleibt und zu dem Besten gehört, was die Porträtkunst jemals geschaffen hat, die den schönsten Schöpfungen Holbeins vergleichbar ist und sich wegen ihrer hervorragenden Eigenschaften allgemeiner Wertschätzung erfreut.

Um unsere Auslese zu beginnen, müssen wir die angeblichen Porträts Quintens und seiner Frau in den Uffizien ausscheiden. Sie gehören wahrscheinlich dem Joost van Cleve an, demselben, der die »Magdalena« im gleichen Saale gemalt hat. Seine weiche sanfte Art steht der Quintens fern, obwohl dessen Einfluß auf Cleve beträchtlich war. Ferner bietet der dargestellte Mann nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Radierung bei Lampsonius. Diese zeigt einen vollblütigen, vierschrötigen und biederen Bürger, aber keinesfalls einen Künstler. Dasselbe kann man von dem andern kleineren, angeblich von Matsys selbst gemalten Porträt sagen, das sich in der berühmten Sammlung der Uffizien befindet. Vielleicht ist auch Cleve oder B. van Orley der Maler eines wohlbekannten Bildes, das lange dem Quinten Matsys zugeschrieben wurde, desjenigen des Kanzlers Carondelet in München. Es ist eine gute Arbeit, aber der Mangel an plastischer Darstellung, die matte Farbe und wohl auch das kleine an der Wand hängende Andachtsbild, das recht modern zu sein scheint, müssen auf einen jüngeren Maler, als der alte Schmied war, zurückgeführt werden. Carondelet starb 1543, also 13 Jahre später als Quinten, im Alter von 66 Jahren (Bode, Repertorium V. 405).

Viel bezeichnender für Matsys' Kunst ist ein »Domherr« in der Galerie Liechtenstein zu Wien (früher Gardener genannt, Bischof von Winchester)[1]. Es ist das Halbbild[2] eines Mannes in den mittleren Jahren, der in der linken Hand ein auf einem Geländer liegendes Buch und in der rechten ein Paar Augengläser hält. Die Sauberkeit und Erhabenheit, mit der sich die Umrisse auf den Landschaften des Hintergrundes abheben, erinnern an die größten italienischen Vorbilder. Die Bäume ragen an den Seiten zum blauen Himmel gleichfalls mit beinahe umbrischen Silhouetten empor. Doch wenn die Gruppierung auf dem Bilde als ausländisch erscheinen kann, so ist die menschliche Gestalt in ausschließlich nördlicher Art aufgefaßt: kein Mystizismus, keine gekünstelte Haltung, alles ist ruhig, abgemessen, streng objektiv und hat große psychologische Vertiefung. Die augenblickliche Bewegung ist auf die Leinwand in einigen großartigen Zügen mit skulpturartigem Anstrich gebannt, doch enthalten diese Linien den ganzen Nuancenreichtum des Malers mit dem Schillern der Stoffe und den zarten Übergängen. Besonders ist die Hautfarbe hervorzuheben und mit den Porträts aus gleicher Zeit zu vergleichen. Welche Fülle in der Wiedergabe der Muskeln, und wieviel Klarheit ist damit vereint! Doch mehr als alles das ist zu beachten, was an Verstandesmäßigem in der Darstellung, was an Unmittelbarem und Feingefühl in Ausdruck und Blick liegt, jene Bewunderung für den eigenartigen Renaissancemenschen mit rein nordländischer Psychologie, die wohl zweifellos etwas schwer und wuchtig im Vergleich zu der des Südens, die aber in ihrer Art ebenso tief ist. — Verwandt nach Gedankeninhalt und Geste ist das Bild des »Kurzsichtigen«

[1] Die ehemaligen Künste Flanderns, herausgegeben von Ed. Tulpinek, Brügge 1904.

[1] In mehreren alten Testamenten werden Porträts erwähnt, doch erfährt man darin leider selten den Namen der abgebildeten Person. Einige Antwerpener Familien besaßen »Porträts und Gesichtsbilder« von Meister Quinten (van Branden).

[2] Nach Wurzbach vielleicht eine der Personen aus Thomas Morus' Gefolge zur Zeit seiner Reise nach Brügge im Jahre 1514. Diese waren Cuthbert Tunstall, später Bischof von Durham, Richard Sampson, Thomas Spynell und John Clifford.

im Städelschen Institut zu Frankfurt. Vielleicht ist es als Zeugnis von mehr psychologischer Auffassung nicht so sehr wichtig als vielmehr durch seinen Wirklichkeitssinn, seine Klarheit und das, was man »tactil value« (fühlbaren Wert) genannt hat; es verrät eine ebenso hochstehende Kunst [1].

Besondere Erwähnung verdient die Studie, die sich bei Frau André in Paris befindet und die Unterschrift »Quintinus Metsys pingebat 1513« (Matsys malte es) trägt. Es zeigt einen bejahrten Mann mit einer hohen Mütze auf dem Kopfe, Semitennase und Doppelkinn von karikaturistischem Aussehen oder doch von einer Häßlichkeit, die auf die Spitze getrieben ist. Dieses Porträt reiht sich besonders an einige Entwürfe, die in andern Sammlungen Quinten Matsys zugesprochen werden, besonders drei Köpfen in Chantilly, die außerordentlich an Vincis Karikaturenstudien erinnern. Es gibt noch andere solche in Dresden und München. Die erstgenannten sind von Woermann veröffentlicht worden, und schließlich hat W. Valentiner Matsys einige Blätter zugeschrieben, die betrunkene Bauern darstellen (in den Uffizien) und bisher unter Breughels Namen bekannt sind (Satirische Werke des Quinten Metsys. Die ehemaligen Künste Flanderns, herausgegeben von Tulpinek, Brügge 1904). Leider sind alle diese Zueignungen recht problematisch, wenigstens in bezug auf die Zeichnungen in den Uffizien, immerhin ist die wesentliche Tatsache sicher, daß Quinten sich mit Karikaturen befaßt hat und daß er hierin wie in vielem andern an Vinci erinnert, dessen satirische Bilder er übrigens vielleicht nicht einmal kannte. Denn er hatte die Sonderbegabung dazu in seinen Genrebildern wie auch in seinen religiösen Gemälden bewiesen. Daher ist es schade, daß uns so wenig von diesem Teile seines Werks überliefert ist, und wir müssen bedauern, darin eine interessante Porträtgalerie verloren zu haben, obwohl Matsys, wie Vinci, Dante nicht als Karikatur gemalt hat.

Fornenbergh sprach zu Aelst »einige seltsame, ungeheuerliche Männer- und Frauengesichter« von Q. Matsys. Die beiden Bilder im Palast Doria, Rom, von denen eins »Die Wechsler«, das andere den »Heuchler« darstellt, erscheinen mir weniger gut, als man gewöhnlich behauptet; vielleicht sind es nur Atelierstudien. Waagen sprach Quinten die Karikatur einer »Häßlichen Alten« in großem Formate zu, im Besitze Danby Seymours (Waagen, Treasures), das an Vinci erinnert. Ferner wird eine »Alte Frau mit nackter Brust« von österreichischen Autoren erwähnt, im Inventarverzeichnis des Erzherzogs Leopold Wilhelm [2].

Der berühmteste Mann, den zu malen Quinten Gelegenheit hatte, war Erasmus. Der große Humanist war Quintens Freund, und dies übte natürlich auf den Künstler eine große Wirkung aus. Erasmus besuchte Matsys' Heimatstadt Löwen wiederholt; dort oder in Antwerpen haben sie vielleicht ihre Bekanntschaft angeknüpft.

In Löwen schrieb Erasmus sein »Enchiridon« oder »Dolch« des kämpfenden Christen, worin ein ihm befreundeter Gelehrter mehr Religion als bei ihm selbst fand. Dort schrieb er ferner seinen Panegyricus (seine Lobrede) auf Philipp von Burgund, den er anläßlich dessen berühmten Einzugs in Brüssel im Jahre 1504 vorlas. Er schätzte anfangs die Löwener Gottesgelehrten nicht, söhnte sich jedoch mit ihnen bei seiner zweiten Reise im Jahre 1517 aus, und seitdem pflegte er zu sagen, man fände in Löwen nicht weniger Gelehrsamkeit, wohl aber weniger Spitzfindigkeit und Eitelkeit als in Paris. Er war noch einmal 1521 dort, als er sich nach Antwerpen und von da nach Basel begab. Sogar während seines Aufenthalts in der Schweiz bewahrte Erasmus seinem Freunde Matsys ein treues Angedenken, wie es sein für Quinten geschriebener Empfehlungsbrief beweist, den Holbein mitnahm, als er nach England reisen sollte.

Quinten hatte mindestens zweimal Erasmus porträtiert, auf einem Rundbild und in Öl, wie Erasmus in seinen Briefen ausdrücklich sagt. Besonders über das Bild besitzen wir einige interessante Einzelheiten in Erasmus' Briefwechsel mit Thomas Morus, der nochmals angeführt zu werden verdient [1]. Erasmus hatte im Frühling 1517 eine Reise nach England unternommen. Nach seiner Rückkehr schreibt er in einem Briefe an Morus: »Petrus Aegidius, Stadtsekretär zu Antwerpen, und ich haben uns auf eine Leinwand zusammen malen lassen und werden Dir in kurzer Zeit unsre beiden Porträts schenken. Leider habe ich, als ich hierher zurückkam, Petrus von einer Krankheit ernstlich betroffen vorgefunden, von der er noch nicht völlig genesen ist. Mir selbst geht es leidlich gut, nur hat mir der Arzt aus irgendeinem Grunde zwei Abfuhrpillen verordnet. Es war recht töricht von ihm, mir dieses Rezept zu verschreiben, aber noch törichter von mir, ihm zu folgen. Mein Porträt war bereits begonnen, aber als ich, nachdem ich die Medizin eingenommen hatte, zu dem Maler kam, erklärte dieser, ich hätte nicht mehr meinen sonstigen Gesichtsausdruck, und man müsse mit dem Malen einige Tage aussetzen, bis es mir wieder etwas besser ginge.«

Am 16. Juli antwortet Morus, er erwarte das Bild ungeduldig und verwünsche die Ursache der Verzögerung.

Erasmus schrieb darauf an Aegidius, er möge Quinten auffordern, sich zu beeilen. In seiner Zerstreutheit datierte Erasmus seinen Brief mit 1518 statt mit 1517, was ihm häufig passierte.

Am 8. September berichtet Erasmus an Morus, das Bild sei abgesandt, die Kosten dafür seien zwischen Aegidius und ihm geteilt worden. Morus weilte damals in Calais, das zu England gehörte, und dort erhielt er die Porträts. (Dieser ganze Briefwechsel ist von Woltmann und Hymans angeführt.)

Am 6. Oktober erwidert Morus dem Aegidius und Erasmus, er habe das Gemälde erhalten, und fügte einige Verse hinzu. Diese tragen nachstehende Überschrift:

---

[1] Derselbe, nur ein wenig ältere Mann ist auf einem Bildchen im Louvre (Nr. 2204a) dargestellt.

[2] Nach Mitteilung des Herrn H. J. Weale (Burlington Magazine Okt. 1908) befand es sich in der Sammlung des Jerome van Winge, Stiftsherrn der Kathedrale von Tournay, seit 1591, neben folgenden anderen Sachen:

Ferner das »Antlitz eines lachenden Greises«, in Öl auf Papier, auf Glattholzkante geheftet; außerordentlich gut von Meister Quinten gemalt, mir übergeben von meinem Vetter und meinen Basen van Sestich zum Andenken an ihren verstorbenen Bruder Jan im August 1616. Dazu habe ich in Antwerpen einen Ebenholzrahmen anfertigen lassen, der mich $3\frac{1}{2}$ Gulden kostet.

Ferner ein in Glattholz eingerahmtes Bild in Öl, das Porträt eines Kölner Ratsherrn, gemalt von van Eyck oder Nachbildung des Eyckschen Gemäldes durch Quentin. Mir gegeben von meinen obengenannten Vettern zum Andenken an ihre Mutter, meine Tante, im August 1616.

[1] Erasmus' Werke III, 1639. B. Hymans, Bull, des comm. d' art 1877. Quentin Metsys und sein Erasmusbild. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Haarhaus, Die Bildnisse des Erasmus, Zeitschr. für bild. Kunst 1898, 42 und folgende. Van Even, École de Louvain (Löwener Schule).

»Verse zu einem Doppelbildnis (in tabulam duplicem), worauf Erasmus und Peter Aegidius von dem trefflichen Maler Quentin dargestellt sind«. Erasmus beginnt seine Übersetzung des Römerbriefs, ihm nahe liegen Bücher, deren Titel man erkennt. Petrus hält einen Brief; dessen Adresse ist in Morus' Handschrift geschrieben, die der Maler treffend wiedergegeben hat. Dann folgen die Verse (in Übersetzung):

»Quinten, Neuschöpfer der antiken Kunst, der in nichts dem großen Apelles nachsteht, Du, der Du starren Linien in geheimnisvollem Farbenspiel so ausgezeichnet Leben einzuflößen vermagst... Wenn kommende Jahrhunderte den schönen Künsten den geringsten Geschmack entgegenbringen und wenn der furchtbare Mars nicht über Minerva triumphiert, was wird dann nicht der Preis eines solchen Bildes für die Nachwelt sein?«

Morus sagt bescheiden, diese Verse seien mittelmäßig, und er hat damit nicht ganz unrecht. Apelles' Name tritt wie ein Kehrreim in allen Lobreden auf und wird allen Malern der Renaissance verliehen. Morus hat besseres Verständnis für das, was den Wert des Gemäldes in den Augen der Nachwelt ausmacht. Er fügt in Nachschrift hinzu:

»Unser Quentin hat wirklich alles vollendet gut gemacht, doch erscheint er mir vor allem ein hervorragender Fälscher zu sein; denn er hat die Unterschrift meines Briefes an Dich so geschickt nachgeahmt, daß ich selbst sie nicht so nachmachen kann. Daher bitte ich Dich, mir den Brief zurückzusenden, wenn er für Dich und Matsys nicht mehr nötig ist. Neben das Bild gehalten, wird er das Wunder um das Doppelte erhöhen. Sollte er nicht mehr vorhanden oder Euch noch von Nutzen sein, so werde ich meinerseits versuchen, den Nachbildner nachzubilden.«

Man glaubte, diese Porträts in einem Diptychon (Doppelbild), das Lord Radner auf Longford Castle gehört, wiedergefunden zu haben. Aegidius hält dort die Hand auf einem Buche, das den griechischen Titel »Antibarbaroi« (Gegen die Sprachverstümmler) trägt; der Brief enthält gleichfalls eine lateinische Inschrift »Viro litteratissimo Petro Egidio amico carissimo antwerpiae«. (?) (Dem hochgelehrten Petrus Egidius, meinem lieben Freunde in Antwerpen.) Wenn dieses Porträt einige Ähnlichkeit mit Morus' Schilderung aufweist, so gilt dies nicht für dasjenige des Erasmus. Es trägt übrigens das zu späte Datum MDXXIII (1703). Dagegen paßt die Beschreibung auf ein andres Bild des Erasmus in Hampton Court, welches jedoch zu wenig künstlerischen Wert hat, um etwas anderes als eine Kopie zu sein. Die Bücher im Hintergrunde sind das im Jahre 1511 erschienene »Encomium Moriae« (Lob der Dummheit), der »Lukian« von 1514, das »Neue Testament« und der »St. Hieronymus« von 1518, d. h. sämtliche wichtigste Werke des Erasmus, die bis zur Zeit, da Matsys sein Porträt malte, erschienen waren. Dieses Bild muß also eine verhältnismäßig treue Nachbildung sein, obwohl es mit manchem Irrtum in der Auslegung der Aufschriften nicht viel künstlerischen Wert hat und obendrein ziemlich beschädigt ist. Unzweifelhaft besser ist die Kopie vom Porträt des Aegidius, die sich in Antwerpen befindet. Sie galt lange für ein Porträt des Erasmus selbst, und es ist sicherlich eine Änlichkeit in diesen feinen durchgeistigten Zügen vorhanden, doch kann man nicht mehr darüber im unklaren sein, daß dieses Gemälde den gelehrten Stadtsekretär von Antwerpen darstellt.

Es zeigt uns einen jungen Humanisten. Er stützt sich auf seinen Schreibtisch und ist in einen pelzverbrämten Rock gehüllt, der seinen schmächtigen, zarten Körper schützt. In seiner mageren linken Hand hält er den fraglichen Brief, während die andre auf einem roten Buche ruht. Unter seiner dicken schwarzen Mütze sieht man ein schmales blasses Gesicht, das von braunen Locken umrahmt ist und Lebensfülle ausströmt.

Die Tatsache, daß dieses Bild so lange für ein solches von Holbein gegolten hat, zeigt, wieviel dieser Meister von Matsys hielt. Quinten kommt darin Holbein so nahe, daß er selbst dessen Fehler übernimmt. Der Mangel an Perspektive, der bewirkt, daß der Hintergrund zur dargestellten Person ganz entgegengesetzt erscheint, findet sich auf dem Porträt von Gisze und andern Gemälden Holbeins noch mehr ausgeprägt.

Vor einigen Jahren ging das Gerücht um, das für Morus gemalte Erasmusbild solle beim Grafen Stroganoff in Rom wiedergefunden worden sein. Obgleich es lange her ist, seitdem ich dieses Werk an Ort und Stelle geprüft habe, muß ich doch feststellen, daß dies nicht recht sicher ist, da das Bild im Palast Stroganoff keineswegs die obengenannten Aufschriften trägt; und es ist auch kaum anzunehmen, daß sie ganz ausgelöscht sind, da ja das Bild im übrigen beinahe unversehrt ist. Immerhin haben wir es wahrscheinlich mit einem Werke Quintens zu tun, und zwar mit keinem der geringsten. Das Bild erinnert ziemlich deutlich an Holbeins Auffassung (im Louvre), d. h., die Person schreibt im Sitzen, obwohl sie dem Beschauer die Gegenseite zukehrt. Datum und Unterschrift fehlen gänzlich.

Erasmus erscheint hier als 40 bis 50 Jahre alter Mann und sieht kräftiger als Aegidius aus. Wie vor Holbeins Gemälde empfindet man, daß der Maler die ganze geistige Feinheit des Gelehrten vielleicht nicht nach ihrem rechten Werte einzuschätzen vermochte.

Aber alles, was ein geschultes Auge, eine sichere Hand und sehr gründliche, wenngleich begrenzte humanistische Bildung schaffen konnten, das hat Quinten ebensogut wie Holbein gegeben.

So ist der große Erasmus wirklich, wie wir ihn uns in seinen noch jungen Jahren vorstellen, mit dem spitzen Kinn und der scharfen Nase, den schmalen Lippen, die an seinen nachgeborenen Geistesverwandten Voltaire, dem auch Aegidius ähnelt, erinnern. Doch ist sein Blick sanfter und anziehender. Es ist in der weisen Ironie, die das »Lob der Narrheit« verfaßte, keinerlei Bitterkeit zu verspüren.

Und dies ist eins der ältesten uns bekannten Porträts des Erasmus. Aus einer Stelle des Briefwechsels geht hervor, daß Quinten Erasmus' Züge auch auf einer Medaille oder auf einem Medaillon festhielt[1]. Man hat vermeint, es einem Reliefporträt von 1519 in Basel gleichstellen zu dürfen, das auf der Rückseite den Gott Terminus (römischen Grenzgott) und die Inschrift »Concedo nulli« (Ich gebe keinem nach) und »Mora ultima linea rerum« (Die Zeit ist die letzte Richtschnur der Welt) trägt. Aus Simonis' Untersuchungen geht gleichfalls hervor, daß dieses Porträt, von dem es Gegenstücke im Haag, in Brüssel usw. gibt, eher von Johannes

[1] Alex. Pinchart: Histoire de la gravure des médailles en Belgique, Bruxelles 1870 (Geschichte der Medaillengravierung in Belgien, Brüssel).

Secundus, ohne Zweifel erst aus der Zeit nach Matsys stammen dürfte[1].

Dagegen müssen wir als echte Werke Quintens die beiden Medaillen ansehen, die ihn und seine Schwester Christine darstellen. Sie sind in Simonis' interessantem Werke abgebildet und beweisen eine ganz ausgezeichnete Reliefkunst. Die Schwester ist von vorn dargestellt, und man liest die Inschrift: »Christine Metsys« und das Datum 1491. Quinten selbst befindet sich darauf wie auf Wiericz' Radierung im Profil, doch nach innen gekehrt, und die Medaille trägt die Inschrift: »Quintinus Metsys« 1495[2].

Neben diesen Werken muß vielleicht ein Porträt in Brüssel erwähnt werden, das früher als Darstellung eines Beamten Karls V. galt und in der Technik, namentlich im Stil der Kleider und Hände dem »Erasmus« sehr nahesteht. Das Bild zeigt einen Greis mit bartlosem, fahlem Gesicht; das Haar ist ergraut und unterhalb der Ohren verschnitten; auf dem Kopf ein schwarzes Barett. Der Blick ist rechtschaffen, müde und nachdenklich. Die rechte Hand ist auf einen königlichen, halb abgefaßten Erlaß gelegt, der mit den Worten »Karl von Gottes Gnaden ...« beginnt, an der Wand hängt ein ähnliches Dokument, das von Maximilian, dem Herrn von Brabant und Flandern, aufgesetzt ist. Im Hintergrunde ein mit Papieren und Büchern bedeckter Bücherschrank, die gut zum Gesichtsausdruck des Beamten, seinen zusammengekniffenen Nasenflügeln und Lippen passen. Nebenbei ist er nach Hymans ein Architekt, und der Kompaß und das Winkelmaß sprechen scheinbar für diese Annahme. Die Echtheit ist sicherlich etwas anzuzweifeln, doch erinnern die Gruppierung des Hintergrundes, die Hautfarbe und die Gewänder stark an Matsys. Ich bemerke noch, daß sich das Bild nicht in unbeschädigtem Zustande befindet[3].

Ich würde dieses Porträt — wenn es von Matsys wäre — einige Jahre später als den »Erasmus« datieren. Der Künstler ist nicht weiter fortgeschritten, doch arbeitet er bewußter mit seinen Mitteln und hat eine neue Art, den Hintergrund lebendig zu gestalten, zurückzurücken und das Problem der Perspektive zu behandeln. Er tut dies, indem er dem Bücherschranke Ecken gibt und ein Fenster darüber anbringt. Das Problem ist noch nicht völlig gelöst, und der Mann scheint in den Raum wie eingeengt zu sein, doch findet sich trotzdem ein merklicher Fortschritt. Die bleiche Hautfarbe des Gesichts mit dem kaum erkennbaren Grau im Barte ist ganz meisterhaft. Übrigens ist die Fleischfarbe nicht ausnahmslos Quintens Stärke.

Sicherlich ist diese Aufzählung nicht ganz vollständig, doch bis zu einer neuen Regelung bildet sie den einzig festen Grund, um Quinten als Porträtmaler zu beurteilen. Der Künstler ist nur Auge und scheint sich zu scheuen, seine Zu- oder Abneigung für seinen Gegenstand erkennen zu lassen.

Die höchste Stufe seines Könnens erreicht er in der Kunst, alle charakteristischen Einzelheiten der äußeren Erscheinung, der Bewegungen und des Mienenspiels zu erfassen. Und trotz alledem sind seine Bilder in gewissem Maße undurchdringbar, was in uns mitunter Zweifel erweckt, ob es dem Künstler wirklich gelang, in die psychologische Tiefe der Person einzudringen.

Dies gilt besonders dann, wenn es sich um eine so hervorragende und komplizierte Persönlichkeit wie Erasmus handelt, vor dem alle Maler, selbst Holbein, die Grenzen ihrer Macht spüren sollten. Doch sogar vor weniger beachtlichen Personen bewahrte der Künstler eine gewisse Zurückhaltung, sicherlich mehr absichtlich als aus Unvermögen, denn bekanntlich fehlte es seinem Geiste keineswegs an Hilfsquellen, und als Dichter wie als Humanist fesselte ihn die Psychologie der Personen bestimmt. Er selbst liebt es, abgesondert und friedlich zu leben, daher erlaubt er sich keinerlei Mangel an Verschwiegenheit. Ein Porträt wie »Der Kurzsichtige« (in Frankfurt) läßt uns trotz aller seiner Durchdringung völlig im unklaren über das innerste Ich der Person, und sogar der herrische Prälat von Wien vergißt vor dem Betrachter nicht, die Zurückhaltung und die Würde, die einer Standesperson zukommen, zu wahren.

Das Porträt des Aegidius bildet eine Ausnahme, es macht weniger als jedes andere den Eindruck, beim Künstler bestellt zu sein. Vielleicht hängt dies davon ab, daß Aegidius wirklich in Quintens Umgebung lebte und daß beide durch Bande der Sympathie miteinander vereint waren. Jedenfalls gibt es wenig Gemälde, sei es aus der Renaissance- oder aus späterer Zeit, die ein innigeres Verständnis der Person, eine so lebendige Geistesverfassung wie auf dem Porträt des gelehrten Antwerpener Sekretärs aufweisen.

Im allgemeinen war es nicht die Art der nordischen Kunst, äußerste Zurückhaltung gegenüber dem Modell zu wahren, und Quinten ist hierin, wie in manchem andern, von der italienischen Malerei beeinflußt. Für den Italiener war der Mensch von jeher eher eine Idee als ein Wesen; er vernachlässigt gern gewisse scharf ausgeprägte Eigentümlichkeiten, um besser Typisches und Bleibendes festhalten zu können. Er hatte nicht weniger Sinn für den Realismus, doch maß er ihm eine andere Bedeutung als der Nordländer bei. Er trat an sein Modell nicht heran, wenn es in voller Alltagstätigkeit stand, sondern ließ gern die Person in einem günstigen Augenblick auftreten. So tief man in die Einzelheiten eindrang, so war doch das Ganze stets von einem gewissen Rhythmus in geschlossenem System mit fest umgrenzten Umrissen zusammengehalten. Der berühmte Florentiner Realismus des 14. Jahrhunderts war niemals eine rein objektive Analyse, sondern stets war das ästhetische Ziel das Wesentliche, stets kam man vom Allgemeinen zum Besonderen, im Gegensatz zu den Nordländern, deren Technik zuweilen nur in einem einfachen Aneinanderreihen von Einzelheiten bestand. Es gehörte zu den glücklichen, natürlichen Anlagen der Italiener, daß sie den Kern von der Schale zu sondern verstanden; sie wußten den Ausdruck in eine charakteristische Linie, in einen Blick von unvergeßlicher Glut oder ganz einfach in eine glänzende originelle Haltung zu bannen.

Um diese Kunst zu lernen, brauchten die Nordleute nicht nur die natürliche Auffassungskraft der Italiener, sondern sie mußten auch bei ihnen in die Lehre gehen. Diese Lehrzeit hat Matsys durchgemacht, und daher setzt er den Realismus nicht mehr so wie ein Jan van Eyck in die Tat um. Nach italienischem Vorbild nimmt er in seinen besten

[1] Julien Simonis: Die Kunst des Medaillenstechers. Brüssel 1904. — Abbildung bei Haarhaus, im genannten Werke Zeitschr. f. b. K. 1898 und in Spemanns »Museum« V.

[2] Die Medaille in der Sammlung Mayer v. d. Bergh, Antwerpen. Die andere bei Herrn Picqué in Brüssel.

[3] Herr Georges Hulin de Loo schreibt es B. von Orley zu.

Werken die Gesamterscheinung der Person zum Ausgangspunkt.

Das glücklichste Ergebnis davon tritt uns in dem Porträt »Der Prälat von Wien« vor Augen. Vergleicht man es mit einer der bessereren Schöpfungen der vorangehenden Zeit, dem »Nieuwenhoven« Memlings, so begreift man um so besser, wie großartig es aufgefaßt ist, wie es die freie und erhabene Vorstellung, die die Renaissance vom Menschen hatte, charakterisiert[1].

Das berühmte Selbstporträt Quintens, das er der Brüderschaft von St. Lukas zum Geschenk machte und das sich später in der Akademie der schönen Künste in Antwerpen befand, ist leider verloren. Es wurde im Jahre 1794 von den Kommissaren der französischen Republick weggebracht. Doch fand man es nicht wieder, als die nach Frankreich überführten Gemälde zurückgeholt wurden. Wahrscheinlich war es gar nicht einmal bis nach Paris gelangt[2].

Einige glauben, es in der Radierung von Wiericz zu entdecken. Diese befindet sich in der Sammlung Lampsonius und stellt den Gesichtsausdruck etwas kalt und ohne Feinheiten dar, doch ist es insgesamt durch ein energisches Profil recht gut charakterisiert.

Hymans glaubte vor einigen Jahren, das Original in Frankfurt gefunden zu haben, und schrieb darüber eine Abhandlung: »De Vlaamsche School 1891 (Die Flämische Schule): Het portrat van Quinten Matsys door hemzelve geschilderd« (Matsys' Selbstporträt). Dieses Gemälde, das im Städelschen Institut dem Bartel Bruyn zugeschrieben wird und die Katalognummer 96 A hat, ist für uns wenig von Belang. Es stammt sichtlich aus einer jüngeren Zeit, wie die folgende Inschrift beweist:

»Connubialis amor / de mulcibre fecit Apellem /
Quintinus Met: / Siis jncompara — bilis artis
Pictori / admiratrix gra / —taq(ue) posteritas
Anno post obi — / — tum saeculari / MDCXXIX
(Höhe 32 cm, Breite 27 cm).

(Die eheliche Liebe machte aus dem Schmiede einen Apelles. Quinten Matsys, dem Maler von unvergleichlicher Kunst, die bewundernde und dankbare Nachwelt an seinem Todestage nach 100 Jahren. 1629.)

Die erste Linie ist ganz dieselbe, die man unter Quintens Profil liest, das in den Stein vor der Notre-Dame-Kirche in Antwerpen eingemeißelt ist[3]. Wir müssen hier also ein nach Quintens Tode ausgeführtes Porträt vor uns haben.

Dagegen glaube ich, Quintens Gesichtszüge in einer Darstellung des Albertinums entdeckt zu haben, die ohne Grund Memling zugesprochen wird und einen Goldschmied darstellen soll.

Sie ist mit Silberstift ausgeführt und muß in der Tat ein echtes Bildnis Quintens von einem unbekannten Maler sein. Es zeigt einen Mann in der Vollkraft seiner Jahre, der die Arme auf ein Geländer stützt (italienische Haltung). Die rechte Hand hält eine gemeißelte Gestalt mit einem Schultergehänge (diese Figur läßt sich mit derjenigen, die auf der Spitze des Antwerpener Brunnens steht, vergleichen). Die fragliche Person trägt eine hohe Mütze auf einem männlichen Haupte mit stark ausgeprägten Zügen. Das Gesicht ist bartlos, doch von ganz lockigem Haar umgeben, die Augen sind halbgeschlossen wie die eines betrachtenden Künstlers und haben einen durchdringenden Blick, dem nichts entgeht. Die Gesichtszüge verraten eine selbstbewußte Heiterkeit und völlige Reife. Die Adlernase, die zusammengekniffenen Lippen und die Augen machen das Gesicht äußerst ausdrucksvoll. Man beachte den Sinn für ein mit Linien spielendes Gleichmaß und für plastische Darstellung, die sehr an Dürer erinnert. Die Ausführung ist von wunderbarer Feinheit.

Das sind die Gesichtszüge, mit denen ihn Quintens Zeitgenossen sich vorstellten, d. h. wie das Urbild aller Maler, den St. Lukas, den sie auf ihren Bildern malten, das tatsächlich oft, wie bei Mabuse, absichtlich oder unbewußt Quintens eigene Züge entlehnte. — Dessen »St. Lukas« in Mailand entspricht diesem Typ gleichfalls bis auf die Gestalt der Mütze.

Keine Wiedergabe kann befriedigen, die zartesten Schatten verschwinden völlig, und die Gesichtszüge sind im allgemeinen weniger fein. Nicht einmal das Bildnis, das man in Schönbrunners und Meders Werke findet, ist ganz geglückt.

Außerdem gibt es in Kopenhagen noch eine leider durch Übermalung zerstörte Abbildung, die die Unterschrift: »Quintin Messis alias Quintyn de Smidt« (Quinten Matsys oder Quinten der Schmied) trägt.

Dieses Porträt hat recht große Ähnlichkeit und muß aus der Jugendzeit des Malers stammen. Die Gestalt hat auf dem Kopfe eine Mütze, reiches, lockiges Haar, das die Ohren verdeckt, und eine Adlernase. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Zeichnung von einer jüngeren Hand herrührt; die Aufschrift ist sicherlich neueren Datums, und ursprünglich war es eine Silberstiftzeichnung, die durch Bleistift grob retuschiert ist.

Etwas von der ehemaligen Ähnlichkeit hat jedoch bestanden, aber der ganze künstlerische Wert ist vernichtet. Wir können als bestimmt annehmen, ohne daß wir es genauer nachzuweisen brauchen, daß Matsys wie viele andre große Künstler seinen Personen oft die eigenen Züge verliehen hat. Dies haben wir schon hinsichtlich des Altarbildes der St. Anna angedeutet, und man könnte auch feststellen, daß eine der Lieblingstypen Quintens, der des heiligen Johannes, der ihm immer wieder unter den Pinsel kam, viel von seinem Fleisch und Blut hat. Dies fällt jedoch noch mehr ins Auge bei dem Teile seines Werkes, den wir jetzt prüfen wollen. Dieser Teil ist unabhängig von andern, und Matsys konnte sich darin reichhaltiger und weniger zurückhaltend entfalten.

VIII.

Für alle Historiker ist es ein Rätsel geblieben, daß wir kein Werk Quintens, das in den letzten Teil seines Lebens fällt, besitzen, das noch bis 1530 dauerte. Nach den großen Altarbildern von 1511 werden seine Gemälde immer seltener, und nach 1520 verlieren wir jede Spur seiner

[1] Quintens Ruf als Porträtist ist uns mehrfach bestätigt, z. B. malte er nach Allen das Porträt des Königs Christian II. von Dänemark während dessen Aufenthalt in Antwerpen im Jahre 1521. Angeblich hat man eine Kopie dieses Werkes in Rosenberg (Kopenhagen) wiedergefunden, freilich ist sie sehr schwach und hat wenig von Quinten. Vgl. Lund, Danske malede portraeter (Dänische gemalte Porträts). Allen, Breve og aktstykker (Briefe und Urkunden): »Man bezahlt Meister Quinten, dem Antwerpener Maler, nach meines königlichen Herrn (?) Bild für Porträts 20 Gulden, wie ich das anders nicht kenne.«

[2] Vielleicht war es nicht ein Bild, sondern eine Medaille, und zwar dieselbe wie die in Rede stehende.

[3] Das Denkmal wurde im Jahre 1629 von Cornelius van der Geest errichtet und ist im Katalog des Antiquitätenmuseums des Steen in Antwerpen, Seite 125, abgebildet.

Tätigkeit. Es ist nicht wenig verwunderlich, daß eine so reiche Schöpfung plötzlich versiegt sein sollte, und man hat daran gedacht, daß die Zerstörungen der Bilderstürmer außerordentlich an Umfang zugenommen hatten; man hat diesen Ausfall auch auf die Rechnung der Vernichtungsarbeit der Zeit gesetzt. Dennoch würde es beklagenswert sein, daß jede Spur von der Tätigkeit eines Mannes sozusagen ganz verschwindet. Ich denke nun, daß man die Sache anders erklären kann, und zwar auf Grund gewisser, von mir im Museum zu Cluny gemachter Beobachtungen, die man bisher vernachlässigt hat.

Oben haben wir gesehen, daß das Museum in Dijon ein Leinwandbild der St. Veronika in Gobelinspitze nach einem Entwurf Quinten Matsys' besitzt. Christi Haupt zeichnet sich dort auf einem Kreuze in einem sehr fein gearbeiteten Goldfädenmuster ab; das Gewebe selbst scheint durchsichtig zu sein und auf einem roten Untergrunde zu haften, dessen Muster quer erscheint; der Rand besteht aus Weinranken, die mit Goldfäden durchwirkt sind; die Größenmaße betragen ungefähr 3 Fuß Höhe und 2 Fuß Breite. Das Haupt ist völlig vom gleichen Typ wie das, was wir von Quintens älteren Bildern her kennen. Es besteht kein Zweifel, daß das Original dieser Darstellung auf den Meister selbst zurückzuführen ist. Das beweist, daß schon eine gewisse Zahl alter Kritiker nicht unrecht hatten, als sie — vorsichtig im Ausdruck, wie sie es waren — in gewissen Gobelins »einen starken Einfluß Matsys'« erkannten (Michiels anläßlich der Aachener Wandbehänge). Übrigens hat man nie eine genauere Erklärung dieses Einflusses versucht. Ich glaube bestimmt, niemand hat jemals im Ernst seinen Namen mit der großen Tapetensammlung, die die Geschichte Davids darstellt, in Verbindung gebracht. Jene Tapeten nun glaube ich, in gewisser Weise von Quinten Matsys herleiten zu können. Herr Hymans sagte, er habe einmal die Möglichkeit erwogen, daß Matsys an dieser Sammlung mitgearbeitet habe, doch kenne er keine ernst zu nehmende Untersuchung über diese Frage (mündlich mitgeteilt). Dagegen sind die Namen verschiedner andrer Maler, an letzter Stelle Philipp und Jan van Room genannt worden.

Die Sammlung umfaßt zehn Wandbehänge, die folgendes zum Gegenstand haben:

6304. David geleitet die Arche nach Jerusalem. Tod Osas.

Dies geht zurück auf das 2. Buch Samuelis 6:

3. »Und sie stellten die Arche Gottes auf einen ganz neuen Karren und führten sie weg aus dem Hause Abinadabs, das auf einem Hügel stand, und Osa und Ahjo, die Söhne Abinadabs, begleiteten den Karren.

5. Und David und das ganze Volk Israel spielten vor Gott allerlei Instrumente aus Fichtenholz und Harfen, Lyras, Trommeln, Sistren (Klapperinstrument) und Zymbeln.

6. Und als sie bis zur Tenne Nacons gekommen waren, legte Osa seine Hand auf den Gotteskasten und hielt sie fest, da die Zugochsen ausgeglitten waren.

7. Und Gottes Zorn entbrannte gegen Osa, und der Allmächtige traf ihn dort wegen seiner Unbescheidenheit, und Osa starb an dieser Stelle nahe bei der Arche.

14. Und David tanzte mit aller Kraft vor dem Herrn und hatte seine Lenden mit einem leinenen Obergewand (der Leviten) gegürtet.

15. So geleiteten David und ganz Israel die Arche des Herrn unter Freudenrufen und Trompetenschall.

16. Als jedoch die Arche des Ewigen in die Stadt Davids hineingebracht wurde, schaute Michal, Sauls Tochter, aus dem Fenster, und als sie den König David angestrengt vor Gott tanzen sah, verachtete sie ihn aus vollem Herzen.

20. Dann wandte sich David um, sein Volk zu segnen, und Michal, Sauls Tochter, trat vor ihn und sagte: ‚Der König von Israel hat sich ja heute viel Ehre angetan, als er sich vor den Augen der Mägde seiner Diener, ohne sich dessen zu schämen, entblößte, wie nur ein Verrückter es tun würde.'

21. Darauf erwiderte David der Michal: ‚Dies ist vor dem Herrn geschehen, der mich viel mehr als deinen Vater und sein ganzes Geschlecht erwählt hat und mir auftrug, Führer seines Volkes Israel zu sein; darum werde ich mich vor dem Ewigen freuen.

22. Ich werde mich noch niedriger machen, als ich erschienen bin, und mich noch geringer achten, und dennoch werde ich mir damit eine Ehre vor den Mägden, von denen du sprachst, antun.'

23. Und Michal, Sauls Tochter, bekam kein Kind bis zu ihrem Todestage.«

Weiter links unten in der Ecke liest man eine Inschrift in vier Zeilen, die auf die Wandbekleidung und die drei nächsten Bezug hat:

»Ducitur archa, sternitur Osa. Rex David hosti bella parat. Obsidet urbem plebs animosa. Betsabee se fonte lavat.« (Die Arche wird überführt, Osa niedergestreckt. König David rüstet zum Krieg wider den Feind. Das erregte Volk belagert die Stadt. Bethsabe wäscht sich in der Quelle.)

Diese große Menschenmasse gibt dem Künstler Gelegenheit, mehr charakteristische Gesichtszüge darzustellen und seine Vorliebe für die Kleider und prächtigen Kleinodien zu befriedigen. Die durchwirkte Seide und der Samt machen den Eindruck einer bemerkenswerten Fülle, besonders in der Glanzwirkung der Seide, die in roten und grünen Tönen schillert. Jedoch nicht nur der Stoff ist an diesen Gewändern hervorzuheben, sondern auch die Art, wie die Personen sie tragen, verrät einen deutlichen Fortschritt. Die Kostbarkeit der späteren Gotik verschwindet immer mehr, die Personen haben würdige, gemessene Bewegungen; sie stehen auf der Erde wie Wesen, die sich ihrer Wirklichkeit bewußt sind, und haben in ihrer Haltung nichts Schwankendes. Mancher versteht sich kunstvoll in seinen Mantel zu hüllen, und zwar in einer Geste, die einen Vorgeschmack der italienischen Grandezza gibt.

Wir finden hier ferner alle fremdartigen Elemente, die wir bereits erkannten, das exotische Äußere und die phantasievolle Architektonik, aber alles dies ist ohne Übertreibung auf einem harmonischen Ganzen begründet und bildet eine wundersame Welt mit einem gleichsam märchenhaften Äußeren, das der Wirklichkeit ähnlich ist und niemals das Unmögliche streift. Der am meisten realistische Teil dieser im besondern mehr ornamentalen Darstellung ist der Stil der verschiedenen Gesichter. Unbedingt bewundernswert ist eine Gestalt wie Sauls Tochter und die gewaltige Psychologie, die ihren Ausdruck der Verachtung wiedergibt.

Links über dem Bild, das die Inschrift trägt, hat der Wandbehang ein seltsames Motiv: einen Propheten, der in seinem

Studierzimmer sitzend schreibt. Dieses Motiv ist tatsächlich nur eine Variante zum »St. Hieronymus«, und das Stubeninnere ist das uns bekannte. Ein Zeugnis für die große Lebenskraft dieses Gegenstands ist die Tatsache, daß man ihn ausgerechnet in einem Werke, wie dieses es ist, findet. Das Gemälde ist im übrigen nur durch die prächtige, mit Girlanden, Weinreben und Trauben im reinen Renaissancestil geschmückte Umrandung, die beide gemeinsam haben, verbunden.

6305. David sieht Bethsabe an der Quelle und schickt einen Boten, sie zu holen.

David tritt auf dem Balkon seines Palastes auf, vor dem eine große Menschenmenge versammelt ist; fern vom Palast eine Frauengruppe um eine gotische Quelle, unter ihnen Bethsabe, die anscheinend darin badet, obgleich sie nicht völlig nackt, sondern mit einem goldgestickten Gewand und einem Mantel bekleidet ist; mehrere der Gestalten sind dem vorhergehenden Bilde entlehnt. Im Hintergrunde eine Landschaft und noch weiter zurück dieselbe Fülle von Blumen und Grün, die wir bereits in Brügge fanden. Auch die kleinen gemeißelten Figuren auf den Säulen muß man beachten; sie erinnern an den Brunnenmann zu Antwerpen, der seit langem Quinten Matsys zugeschrieben wird[1].

6306. Urias empfängt von David eine Botschaft für Joab und zieht in den Krieg, nachdem er von Bethsabe Abschied genommen hat. Das mittlere Viereck stellt David im Thronsaale dar, der von seinem Hofe umgeben ist und dem knienden Urias einen Brief übergibt. Der Typus des Königs ist dem Herodes auf dem Antwerpener Altarbilde nicht unähnlich.

Rechts von diesem Bilde bemerkt man die Abschiedsszene zwischen Urias und Bethsabe. Ersterer sitzt völlig ausgerüstet zu Pferde und ist bereit, im Galopp durch das Stadttor zu reiten. Hinter ihm hält sich sein Knappe, und vor ihm reitet sein Gefolge. Sein Schlachtroß mit im Winde flatternder Mähne stampft unter seinem goldbedeckten Harnisch, und der Reiter in seiner schweren Rüstung kann sich kaum umkehren. Zum Abschiedsgruß streckt er die Hand Bethsabe entgegen, die ihm zwischen zwei andern Frauen auf die Landstraße gefolgt ist; sie sind alle mit prächtigen burgundischen Gewändern bekleidet. Die Bänder flattern, die Bäume und das Laubwerk grünen, und man glaubt, den Hufschlag der Pferde zu vernehmen. Hinter den Türmen der Ringmauer sieht man undeutlich ein ganzes Heer und einen Wald von Lanzen.

Die so lebendige Szene entpricht einer andern auf der Gegenseite. Wir sehen ein seltsames Gebäude gemäß der Phantasie der Renaissance, und wir bemerken im Innern eines Zimmers David, der Bethsabe in seinen Armen hält. Abgesehen von der trefflichen Darstellung der Personen ist die Architektur sehr bemerkenswert. Wir finden jene durchsichtigen, feingeäderten Säulen wieder, die hier auf dem Gewebe wunderbar geschickt dargeboten werden. Ferner können das Dach und die Ornamentierung gelegentlich der Steifheit gewissermaßen die Wage halten.

[1] Bei Sir George Donaldson in London dieselbe Darstellung, Modellentwurf in Tusche und Sepia. Höhe: 0,40, Breite: 0,60 m. Eine Einfriedigung von fünf Spitzsäulen mit Statuen von Königen und Gestalten, die ein Zepter halten oder die Hand auf das Stichblatt ihres Schwertes legen. Abwechselnd mit diesen Spitzsäulen sieht man vier Löwen, die Fähnchen tragen; deren Buchstaben, von links nach rechts gelesen, ergeben das Wort »David«.

6307. Joabs Heer schickt sich an, die Stadt Rabbath anzugreifen. Urias nimmt seine Waffen. Nachbildung im Museo civico (Bürgermuseum) Padua.

6308. Rabbath wird von Joabs Heer eingenommen, dann geplündert und durch Feuer zerstört. Urias' Tod.

Dies ist ein prächtiges Bild mit einer großen Menge von Kriegern und mit viel Waffen, Gold- und Silberschätzen. Links ein Motiv, der dem des ersten Wandbehangs entspricht: das Innere einer Stube mit einem Propheten, der vor sich ein Buch hält. Darunter folgende Inschrift (in Abkürzungen: »Bethsabe Parit. Candida. Regi. / Prolem. Nata. Obit. Fraudat. Uria. / Res. Est. Nathan. Ait. Dissona. Regi. / Rabbath. Vi. Tenuit. Vastat. Et. Illam«. (Bethsabe, die Keusche, gebiert dem König / einen Sohn. Nachdem sie geboren hat, stirbt Urias durch Trug. / ... [?] ... Nathan sagt dem König Unangenehmes. / Er nahm Rabbath durch Waffengewalt und verwüstet es).

6309. David erhält an seinem Hofe die Nachricht von Joabs Sieg und dem Tode des Urias.

6310. David empfängt auf seinem Throne und inmitten seines Hofs die Bethsabe.

6311. David erfährt, daß Bethsabes Kind gestorben ist. Er begibt sich in den Tempel, um ein Opfer darzubringen, kehrt nach Hause zurück und erhält Brot als Essen. Ein Bote kommt von Joab, und David zieht an der Spitze eines Heeres nach Rabbath.

Es ist sehr auffällig, daß man den Hund mit dem Halsband bemerkt, dem man anderswo auch begegnet und der genau derselbe ist, den Gérard David in Brügge malte. Dieser unvergängliche Hund lebte in der gesamten Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Man findet ihn sogar in dem alten französischen Wandbehang von Boussac wieder, der eins der Kleinodien zu Cluny ist, bekannt unter dem Namen der »Dame mit dem Einhorn«. Überall scheint er derselben Rasse anzugehören und trägt das immergleiche Halsband.

5312. David empfängt inmitten seiner Krieger die Beute von Rabbath.

Im Hintergrunde Becher mit Wein und Getränk im gleichen Stile wie auf dem linken Seitenflügel des Altarbilds zu Antwerpen.

6313. Davids großes Leid.

Der Prophet Nathan tritt auf und klagt David an, der mit Bethsabe zur Seite auf einem Throne sitzt; darüber sinnbildliche Gestalten: Contritio (die Zerknirschung). Ira Dei (Gottes Zorn). Misericordia (das Erbarmen). Sapientia (die Weisheit). Penitentia (die Reue). Luxuria (das Wohlleben).

In der oberen Ecke links Nathan im Gebet und unten auf derselben Seite eine männliche Person mit einem Turban und mit nachschleppendem Mantel, der auf einem Bande folgenden Sinnspruch trägt: »David A. Deo. Per. Natam. Correptus. Penitet.« (David zeigt Reue, nachdem er von dem Propheten Nathan zurechtgewiesen worden ist.) Man ist versucht, in dieser Person ein Porträt des Künstlers zu erkennen.

Dieser ist der größte der Wandbehänge, 8,36 m zu 4,38 m.

An manchen Stellen liest man schwer zu erklärende Buchstaben, die untereinander keinen Zusammenhang ergeben: zwei Beutel tragen Strickereien, die den Buchstaben H oder M gleichen, und I. A. auf dem Saume eines Kleidungsstückes kann man folgendes entziffern:

Q. A. N. L. H. M. A. C.
Dies deute ich so:
Quintinus Antwerpiensis Lineavit.
H. M. A. Contexuit (?).
(Quinten aus Antwerpen entwarf es.
H. M. A. webte es.)

Von dieser gesamten Bilderreihe kann man sagen, daß sie ein Meisterwerk der Malerei und Webkunst ist. Die Farben sind in Reinheit und Harmonie wunderbar. Infolge des Einreihens goldener Fäden nimmt das Ganze einen goldenen Ton an; man hat den Eindruck von Überfülle, Luxus, allwaltender Phantasie mit einem unerschöpflichen Reichtum an Formen. Die Einzelheiten sind so deutlich, daß jeder Zoll Gewebe, jeder Stein oder jeder Grashalm ein künstlerisches Gepräge enthält. Rein technisch hat die Stoffmalerei niemals Besseres geschaffen. Mit wahrer Virtuosität hat man diese Massen von Brokat, Seidenstoffen und Samt wiedergegeben. Dazu die meisterhafte Zusammenstellung der Farben und Formen, die Lebendigkeit der Kontraste und die Kraft in der Ausführung. Die Gruppierung paßt sich den dekorativen Forderungen des Wandbehangs an, d. h. der Notwendigkeit, alles sozusagen auf derselben Ebene darzustellen. Das Wesentliche ist hier, nicht die Vorstellung der Wirklichkeit zu wecken, sondern eine Fläche zu verzieren.

Dieser Grundsatz läßt sich nun auf verschiedene Arten erklären, und es war z. B. noch ein großer Schritt bis zu dem freien Rhythmus der Raphaelschen Wandbehänge zu tun. Die Einheitlichkeit der künstlerischen Auffassung ist vielleicht noch nicht verwirklicht, sie ist jedoch als Möglichkeit vorhanden.

Die Einzelheiten sind über alles Lob erhaben und enthalten prächtige Beobachtungen. Jede Gestalt bildet ein Ganzes und eine Physiognomie für sich; es läßt sich vermuten, daß viele von ihnen Porträts, allerdings unmöglich als solche zu deuten sind. Durch diese stark ausgeprägten Charaktere und die Lebendigkeit der Szene gleicht das Ganze einem Drama.

Die allegorialen Gestalten bieten ihrerseits auch Berührungspunkte mit den mittelalterlichen Moralitäten (allegorischen Bühnendarstellungen). Doch im Gegensatz dazu hat diese Reihe wie das Antwerpener Altarbild eine dramatische Kraft, die man shakespearisch nennen möchte. Wenigstens kommt diese Kunst der shakespearischen näher als die Rembrandts, obwohl dessen Annäherung an ihn oft genug stattgefunden hat. Aber vielleicht besteht mehr Beziehung zu den älteren großen Dramendichtern der Renaissance, zu den »chronicle-plays« (aus den Chroniken geschöpften Dramen) der Renaissance, die so bunt und so voll von Bewegung sind, mit den phantastischen, blutigen und handlungsreichen Tragödien Marlowes. — Wegen Mangels an Beweisen ist es nicht mehr möglich, genau zu bestimmen, welches die Beziehungen Quintens zu dem Künstler waren, der den Wandbehang webte, doch kann man nicht zweifeln, daß die Anregung zu diesen Werken von ihm ausging, und zwar in dem Maße, daß sogar die Einzelheiten mit seinen echten Werken übereinstimmen.

Nachdem wir dies wohl erkannt haben, können wir uns eine ganz neue Vorstellung über die letzten zwanzig Jahre in Matsys' Leben machen, über die wir bisher nichts wußten, und sein Lebenswerk erscheint uns bedeutender, als wir glaubten.

Wir können, wenn wir die Sammlung in Cluny als Durchgangspunkt annehmen, tatsächlich unschwer eine Menge andrer Wandbehänge finden, die mehr oder minder große Verwandtschaft mit Quintens Kunst aufweisen. Offenbar hat er auf die gesamte Wandweberei der Niederlande einen gewaltigen Einfluß ausgeübt, doch ist es unmöglich, diesen genau abzugrenzen, und man kann nicht bestimmt sagen, welche Werke nach den eigenen Entwürfen des Meisters ausgeführt worden sind. Es läßt sich erhoffen, daß eines Tages Einzeluntersuchungen Klarheit in dieses Problem bringen werden. Einstweilen muß es uns genügen, einen Gesamtblick auf die Wandteppiche zu werfen, die man auf ihren Einfluß von Matsys hin prüfen könnte. Die folgende Aufstellung ist weder vollständig noch unbestreitbar; sie umfaßt zugleich die Originale wie die Schülerarbeiten und besonders allerlei Wandwebereien, in denen man bis zu einem gewissen Grade Quintens Einwirkung zu erkennen vermag. Die Mehrzahl von ihnen befindet sich in Spanien, doch wollen wir von diesen später nur bei Gelegenheit des Werkes des Don Juan in Valencia sprechen [3].

Bis auf weiteres herrscht in diesem Teile der Kunstgeschichte eine bedauerliche Unklarheit. Destrée zählt in seinem Werke über die Brüsseler Ausstellung [2] unter die Künstler, die für Wandwebereien gearbeitet haben, Rogier, Hugo van der Goes, Jan van Room, Meister Philipp, Bernard von Orley, Jan Vermeyen, Pedro Campaña, Michel Coxcie usw., aber nicht Quinten Matsys. Statt dessen schreibt er eine gewisse Anzahl Wandwebereien, in denen man Quintens Einfluß verspürt, einem bisher gänzlich unbekannten Künstler, dem »Meister Philipp«, zu [3]. Unsere Kenntnis von diesem Meister beruht auf einem von Alexander Pinchart und van Even entdeckten Beleg, der aus den Rechnungen der »Brüderschaft vom heiligen Sakrament« der St.-Peters-Kirche in Löwen entnommen ist, den ich nach Destrées französischer Übersetzung anführe: »Item (ingleichen) an Meister Jan van Brussel in Brüssel für den Entwurf, nach dem unser Modell ausgeführt worden ist, $2^1/_2$ Rheinische Gulden. Ferner wurden ihm zwei Krüge Wein im Werte von 5 Sous gegeben.

Item an den Maler Philipp für Ausführung des Modells $13^1/_2$ Gulden.

Item dem Philipp nochmals 10 Sous gegeben für Herbeiführung des Modells und dessen Anbringung in der Kirche.«

Ferner glaubt Destrée ein Werk des genannten Meisters in einem Wandbehang von seltener Schönheit wiedergefunden zu haben, der die »Kreuzabnahme« (im Museum der Halbjahrhundertfeier) darstellt, und er bemerkt zur Begründung seiner Annahme, eine der Personen rechts trage eine Kappe, auf der man das Wort »Philiepe« liest. Vielleicht ist diese Einzelheit wichtig, doch, wie Destrée selbst sagt, kann das Wort »Philipp« einen andern Sinn haben, z. B. »Philipp von Burgund« oder »Philipp der Apostel«. Ich möchte hinzufügen, daß wir, selbst wenn das Porträt den Künstler Philipp darstellt, nicht wissen können, ob dies der

[1] Die Vollmacht, die Erich XIV. von Schweden Paul Bucher erteilt hatte, »aus Antorff etzliche Tapetzierer und mahler zu werben und ins Reich zu bringen«, enthielt nach Böttger zugleich den Auftrag in sich, Wandbehänge käuflich zu erwerben. Doch besteht die reiche Sammlung Schwedens hauptsächlich aus Wandbehängen, die jünger als Matsys' Zeit sind.

[2] Jos. Destrées, Tapisserie et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois (Brüsseler Wandwebereien und Bildhauerarbeiten auf der Ausstellung für alte Brüsseler Kunst).

[3] Destrée, Maître Philippe, Bulletin des museaux royaux (Meister Philipp, Veröffentlichungen der Kgl. Museen). 1903.

Schöpfer des Wandbehangs ist. Geben wir dies jedoch zu, so müssen wir uns trotzdem an eine Gruppe von Werken halten, die Destrée aus stilistischen Gründen demselben Meister, der die »Kreuzabnahme« schuf, zuschreibt. Solche sind z. B. Herkenbalds »Abendmahl« (im Museum der Halbjahrhundertfeier), die »Darbietung im Tempel« (bei Herrn Martin Leroy in Paris), der »Kampf der Tugenden und Laster« (bei Herrn Goldschmidt in Frankfurt) und »Der verlorene Sohn« (bei Herrn Nardus in Arnonville).

Wir bemerken gleich hier, daß nicht ein einziges Werk aus dieser Gruppe den Kunstwert der »Kreuzabnahme« hat. Trotzdem hat A.-J. Wauters die ganze Gruppe herangezogen und fügt sogar einige andre Werke wie »Mestras Hochzeit und Gebet« im Museum der schönen Künste hinzu; das einzig Neue ist nur, daß er den Namen des Künstlers änderte, indem er »Meister Philipp« durch »Jan van Room« ersetzte, obwohl einer der Wandbehänge im Museum der Halbjahrhundertfeier die Inschrift »Jan van Room« trägt. Destrée seinerseits mißt dieser Unterschrift wenig Glaubwürdigkeit bei, doch verringert sich hierdurch sogar noch das Vertrauen, das man zu dem Worte »Philipp« haben darf.

Wir können diese Frage nicht im einzelnen erörtern. Es möge uns genügen, festzustellen, daß diese ganze Gruppe mehr oder minder unter Quinten Matsys' Einfluß gestanden hat und daß das Werk, welches es über alle andern emporhebt, »Die Kreuzabnahme« ist. Es ist sehr befremdlich, daß Destrée darin keine Ähnlichkeit mit Quintens Stil findet. Er nennt das eine »pathetisch«, das andere »eine heitere Ruhe«. Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, daß die großen Altarbilder von Brüssel und Antwerpen diese beiden entgegengesetzten Eigenschaften haben.

Ferner sind es besonders die Typen, besonders die Frauentypen, die auf Quinten deuten. Wauters, der Ungleichheiten im einzelnen weniger Wert beilegt, rechnet die Sammlung des Museums zu Cluny in dieselbe Gruppe. Destrée dagegen hat die Unmöglichkeit, sie in dieselbe Reihe wie Herkenbalds »Abendmahl« und andere ähnliche Werke zu stellen, wohl eingesehen. Er zieht sich aus dieser Schwierigkeit, indem er die Clunyer Sammlung einem der Nacheiferer Meister Philipps zuordnet, bei dem er mehr Feinheit als bei dem Schöpfer des »Abendmahls« erkennt.

Wir brauchen nicht zu zeigen, wie wenig klar alle diese Vermutungen sind und wie schwer es ist, bei dem gegenwärtigen Stande der Untersuchungen zu einem endgültigen Ergebnis zu kommen.

Doch ist es angebracht, darauf hinzuweisen, daß Destrée eine interessante Tatsache bei der »Kreuzabnahme« gefunden hat: die Mittelgruppe scheint direkt von Perugin aus Florenz (Alte und neue Galerie) beeinflußt zu sein. Dies gilt nur für die Gruppierung, denn die Typen sind sichtlich anders als bei ihm. Hier haben wir wenigstens ein für die Geschichte des Italianismus wichtiges Ergebnis. Das folgende Kapitel wird von den Raphaelschen Wandbehängen und der Anregung, welche die Künstler der Niederlande davon erhalten haben, handeln.

Ich gehe jetzt dazu über, ein einfaches Verzeichnis der übrigen Werke zu geben, die für Untersuchungen über diese Frage von Interesse sein dürften. Natürlich können sie zu dem Ergebnis führen, daß wir die Teilhaberschaft mehrerer Personen zugeben müssen.

Valenciennes. »Das Turnier«, Pariser Ausstellung 1900. Dieser Wandbehang ist glänzend, doch stark übermalt. Er ist ganz von einer 3 Fuß breiten Kante in sehr leuchtendem, mit Wappen übersätem Blau umgeben. Im Vordergrunde wimmelt es von Rittern in Eisenrüstungen und Zuschauern im Festgewand. Wir erkennen einige der Gesichter, die man auf den Tribünen sieht, wieder. Waffen, Lanzen, Schwerter, Schabracken, Federbüsche und Panzer der Pferde schillern in allen Regenbogenfarben. Ein bemerkenswerter Effekt ist der des Stahls, der auf dem Gewebe leuchtet.

Es herrscht auf diesem Bilde eine unnachahmbare Bewegung, ein Krachen und Klirren von Schwertern und Panzern, und inmitten dieses Lärms läuft ein bellendes Hündchen auf dem mit zerbrochenen Lanzen und zerfetzten Waffenröcken übersäten Gefilde herum.

Herzog von Ahrenberg. »Der König Modus (die Art) und die Königin Ratio (Vernunft).« Lütticher Ausstellung 1905. Entnommen dem »Livre du roy Modus et de la royne Racio« (Buch vom König Art und der Königin Vernunft). Vgl. »Die ehemalige Kunst im Lütticher Lande« Nr. 5348. Destrée, L'industrie de la tapisserie à Enghien (Die Webindustrie in Enghien).

Sehr wenig von Matsys. Die Typen sind altertümlich und nach der Überlieferung.

M. Lowengard. Paris. »Der verlorene Sohn«. Eine ganze Sammlung dramatisch gruppiert, ähnlich wie die in Cluny.

Der erste Wandbehang enthält z. B. folgende Episoden: 1. Er verlangt von seinem Vater sein Erbteil. 2. Der Vater teilt das Erbteil. 3. Abreise des Sohnes. 4. Er wird von der Welt und der Lust versucht und ist dabei, Keuschheit, Gehorsam und Maßhalten aufzugeben. (Man beachte die Allegorien.) 5. Venus verführt ihn unter Sünden. 6. Er vergeudet sein Vermögen unter Sünden und durchirrt fremde Länder. 7. Er wird vom Hunger gepeinigt. Dies erinnert mich an Shakespeare »Heinrich IV.«, Akt II. Szene I: Madame Rapp: »Bei diesem himmlischen Boden, worauf ich stehe, ich müßte gerade mein Silbergeschirr und die Tapeten in meinen Eßzimmern versetzen.« — Falstaff: »Gläser zum Trinken, es geht nichts über Gläser zum Trinken! Und was deine Wände betrifft, da ist eine artige kleine Schnurre, die Geschichte vom verlorenen Sohn oder eine deutsche Jagd in Wasserfarben tausend solche Bettvorhänge und mottenzerfressene Tapeten wert.«

Dijon. Gemälde der St. Veronika. Siehe oben.

Aix en Provence: Dom. Szenen aus Christi Leben.

Ebendort. Erzbischöflicher Palast, Szenen aus Marias Leben. Diese beiden Werke sind Q. Matsys von Michiels zugeteilt worden, nicht ohne daß sich Widerspruch dagegen erhob. Tatsächlich entsprechen sie weniger als andre seiner Art. Die Farben sind blaß und trocken, die Gestalten eckig. Eins der Gewebe im Dom trägt eine interessante Inschrift, die leider halb ausgewischt und kaum zu entziffern ist. Destrée liest: »....me fecit anno domini millesimo quingentesimo ondecimo [?]« (Mich schuf im Jahre des Herrn 1511..[?]) Der Name ist leider ausgelöscht und konnte nach Destrée entweder der des Künstlers oder der des Spenders sein. L'art flamand (Die flämische Kunst) 1906, Nr. 1 u. 2; Wauters, Les tapisseries bruxelloises (Die Brüsseler Wandbehänge), Brüssel 1878.

New York. Pierpont Morgan: »Triumph Christi«. Verteilt über ein Triptychon mit Anklängen an das Gander Altarbild.

Paris. Mme Andrée. Genrebild.

München. Nationalmuseum (19). Allegorische Darstellung von Homo (Mensch), Justitia (Gerechtigkeit), Misericordia (Erbarmen) usw.

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli: »Die Königin von Saba und Salomo.«

Brüssel, Städtische Sammlung. »Bethsabe im Bade.«

Ebendort. »Der heilige Lukas«, Besitzer unbekannt; sehr interessant.

Madrid, Nationalmuseum. »Die Verkündigung.« Kleines Format, quadratisch.

Ebenda. Sammlung Valencia de Don Juan. »Krönung Mariae« und zwei Allegorien.

Lyon, Museum. Allegorie.

Im South Kensington Museum befinden sich mehrere Wandbehänge, die mehr oder weniger entfernte Beziehung zu Matsys haben können. Unter anderen:

»Sieg der Keuschheit über die Liebe.« »Geschichte Esthers und Ahasvers.«

»Liebe, Krieg und Religion.«

Im großen Saale von Hampton Court befinden sich schöne Wandbehänge von Orley, die beweisen, daß dieser Künstler Matsys nicht wenig verpflichtet war. Er beherrscht die Regeln der Gruppierung in der Renaissancezeit gründlicher, daher ist er im Stil sehr dekorativ. Dafür sind seine Psychologie und seine dramatische Darstellung oberflächlicher und kälter. Auf jeden Fall ist diese Great Hall (große Halle) mit allen ihren Gobelins ein herrlicher, einzig dastehender Saal, und wenn Shakespeares Gruppe dort vor dem kgl. Hofe spielte, so hatte sie einen würdigen Rahmen.

Übrigens gibt es auch in Hampton Court Bruchstücke, die auf enge Beziehungen zu Matsys hinweisen, nämlich zwei Wandbehänge, welche die sieben Hauptsünden darstellen; beide ausgezeichnet und voller Phantasie.

Die Wandbehänge in Hampton Court sind ziemlich schlecht erhalten, doch dafür weniger wiederaufgefrischt als die in Paris. An solche Tapeten dachte Shakespeare, als er im »Hamlet« Polonius hinter dem Vorhang sterben ließ.

Eine entfernte Erinnerung an Matsys erscheint in den vier Wandbehängen von Lenoncourt im Dom in Rheims. Das Interesse an diesen Werken und den andern, die wir angeführt haben, besteht hauptsächlich darin, daß sie uns die letzten Grenzen des Einflußkreises eines Künstlers zeigen. Denn nicht die Originale allein dürfen unsere Aufmerksamkeit reizen, sobald es sich darum handelt, einen Künstler zu charakterisieren.

Aus einem Studium der Formen in diesen Werken geht besonders hervor, daß sich der Meister im Laufe der Jahre immer mehr der italienischen Dekorationskunst hingibt. Daher ist es interessant, auf die Schilderung, die uns Fornenbergh von den dekorativen Gemälden in Quintens Hause gibt, zu verweisen. Dieses Haus ist eine seiner letzten Schöpfungen und zeigt, daß er dem Klassizismus ganz verfallen ist:

»Beinahe hätte ich vergessen, das Bild zu beschreiben, das von Quinten an der Wand seines Hauses in der Schutters-Hofstraat in St. Quentin angebracht ist. Es handelt sich um einen Fries, der von den Fenstern bis zum äußersten entgegengesetzten Ende des Zimmers verläuft. Diese Arbeit, die bestimmt ist, als Schmuck zu gelten, besteht aus runden und ovalen Teilen, aus komischen Figuren, Laubgewinden und spiralförmigen Dekorationen, die von Blätterwerk durchschlungen sind, unter denen sich hier und da Kinder (Putten) tummeln; das Ganze ist in Wasserfarbe, Weiß und Schwarz, gemalt. In der Ecke, rechts von der Eingangstür, von wo der Fries ausgeht, hat Quinten kaiserlich-heraldische Säulen aufgeführt, die von einem roten Bande mit den Worten ‚Plus ultra' (Noch weiter!) umschlungen sind. Seitwärts zwei Genien oder Kinder, welche die Säulen umarmen. In der gegenüberliegenden Ecke nahe dem Kamin schuf Quinten über der Stelle, die vom Tische eingenommen wird, eine kleine, vorspringende Galerie, die vier bunte nebeneinandersitzende, ein Flötenquartett spielende Gestalten (‚spelende te-somen op een Accoordt van Fluyten') darstellt. Diese Figuren, die durch Zeit und Feuchtigkeit beschädigt sind, wurden später mit einer andern Malerei überzogen, doch ist alles übrige gut erhalten. Dieses Werk ist breit und geistvoll in matten (‚swadderigh') Farben gemalt und zählt aus diesem Grunde nicht zu Quintens besten Arbeiten. Sicherlich gehört es zu seinen letzten, da es, wie es anzeigt, im Jahre 1528, d. h. ein Jahr vor seinem Tode[1], ausgeführt wurde. — Der Besitzer des Hauses legt hierauf großen Wert und empfiehlt es ganz besonders fürsorglicher Benutzung seitens seiner Mieter«[2].

Eine Sondergruppe von hohem Werte und hoher Bedeutung bilden die in Spanien aufbewahrten Tapeten. Die meisten von ihnen gehören der spanischen Krone und sind in einem prächtigen Werke des Grafen Valencia de Don Juan abgebildet: Tapices de la corona de España (Tapeten der spanischen Krone), Madrid 1903.

Spuren des Quintenschen Einflusses machen sich besonders in folgenden Motiven bemerkbar: Nr. 2. »Messe des heiligen Gregor«, ein Werk, das von Ferdinand V. im Jahre 1505 als Geschenk der Prinzessin Johanna an Isabella die Katholische erwähnt wird. Es steht Matsys' Jugendstil nahe, besonders dem Valladolider Altarbild. Valencia bringt es in Verbindung mit der Brügger Schule, doch erinnert alles eher an die Antwerpener, vielleicht auch durch die darin auftretenden Buchstaben A. H.

Nr. 3—6. »Geschichte der Jungfrau«. Vier Wandbehänge, die augenscheinlich aus derselben Werkstatt wie Nr. 2 stammen, wie man aus dem Saum und den charakteristischen Säulen, die die Szene in Felder teilen, entnehmen kann. Diese Zerstückelung der Oberfläche in kleine Rechtecke ist die einfachste Art, den Schwierigkeiten der Perspektive zu entgehen, und verschwindet in einer mehr vorgerückten Zeit. Valencia nimmt als Schöpfer van Eyck an und weist auf die Ähnlichkeit zwischen Nr. 7 und 8 hin. Die Gruppierung der Personen zeigt Verwandtschaft mit dem Löwener Altarbild und seiner Gruppierung der Heiligen. Nr. 7—8 »Episoden aus dem Leben der Jungfrau«.

Matsys' Einfluß ist zweifelhafter, wenn man die starke Einwirkung van Eycks beobachtet. Z. B. hat man Adam und Eva aus dem Gander Altarbild nachgemalt. Man vergleiche diese Gestalten mit den ähnlichen Figuren auf Pier-

[1] Denken wir hier daran, daß Quinten erst 1530 starb.

[2] Fornenbergh, Den Antwerpschen Proteus (Der Antwerpener Proteus [ein Riese, der sich zu verwandeln vermag]). 1658. Seite 29.

pont Morgans Tapete. Nr. 9—13. »Geschichte Davids und der Bethsabe«, zehn Tapeten, von denen sieben als Bettvorhänge für die spanischen Könige verwendet wurden. Das erste trägt unten die Aufschrift:

»Bethasabe corpus lavit
quaem ex adverso videt David
pro illa suos destinavit.«

(Bethsabe wusch ihren Körper. Als sie David zum Unglück sah, schickte er seine Leute, sie zu holen.)

Die Gruppierung weicht etwas von der in Cluny ab, doch sind die Personen dieselben, und da ferner Episoden, Landschaften, Architektur und die Kanten sich nahezu gleichen, muß man denselben Schöpfer, nämlich Quinten Matsys, annehmen. Andere Einzelheiten wie die zahlreichen Formen der gewundenen oder gerieften Säulen tragen dazu bei, die Beziehung dieser Wandgewebe mit den vorhergehenden erkennen zu lassen. Dies sind sicherlich größtenteils Schülerarbeiten. Trotzdem ist die Echtheit der sieben, die als Bettvorhänge dienen, ziemlich unsicher.

Nr. 14—17. »Geschichte Johannes des Täufers«, vier Stücke. Vielleicht gehören sie zu denen, die Maria von Österreich nach Brüssel überführen ließ, während sie in den Niederlanden im Namen Karls V. (1499—1530) regierte. Sie schickte wahrscheinlich eine große Menge von Wandbehängen nach Spanien. Darin liegt bestimmt die Herkunft der Nummern 18 und 19 begründet.

Nr. 20—23. »Moralidades« (Allegorische Darstellungen der Tugenden und der Laster). Eine unter ihnen trägt ein Wappenschild mit dem Zeichen

Nr. 25—27. »Der Thronhimmel Karls V.« Drei Wandbehänge, die von Margarete von Österreich im Jahre 1523 in Auftrag gegeben und von Peter Paimemaker in Gold, Silber, Seide und Wolle gewebt wurden. Die Entwürfe dazu sind Matsys zugeschrieben worden, obwohl er zu dieser Zeit in vorgerücktem Alter stand. Karl V. erbte diese Behänge von Margarete im Jahre 1530. Unter diesem Thronhimmel dankte er wahrscheinlich ab. Das Gewebe der Decke stellt Gottvater mit der Taube und unter Seraphim dar. Es zeigt sich darin eine ziemlich freie Wandlung des priesterlichen Typus bei Matsys unter dem Einfluß Italiens und Dürers. Die eine der beiden Tapeten gab eine »Kreuzigung« (in der Art von Bles) wieder, die andere »Christi Abschied«, die sehr mit Stoffen überladen ist. Ich nehme an, alle drei sind Schülerarbeiten, die stark unter Matsys' Einfluß stehen.

Der Sinn für schwankende Formen ist das Anzeichen der beginnenden Künstelei.

Ferner beobachtet man Matsys' Einfluß in den meisten der Wandwebereien der unmittelbar folgenden Zeit, wie Nr. 28—31 (eine Reihe von Darstellungen der Passion) und Nr. 32—40 (»Tugenden und Laster«). Die Namen, die man angesichts dieser Werke denken kann, sind: Mabuse, Orley, Coxie und unter den Webern Pieter van Aelst.

Man ist besonders versucht, dem greisen Matsys die allegorische Serie der »Tugenden und Laster« zuzuschreiben, obwohl eine nur auf Nachbildungen ausgehende Untersuchung uns keine Entscheidung gestattet. Diese Serie kennzeichnet sich durch eine Renaissancearchitektur von überquellender Pracht, die zu der Vermutung führte, daß Mabuse ihr Schöpfer sei; und man findet tatsächlich alle Wirkungen seines Stils darin. Doch andererseits bedeutet dieser Stil für sich nur eine Entwicklung aus dem Quintens, und man bemerkt unter den Zuschauern gewisse Gestalten, die man schon in Cluny gesehen zu haben glaubt.

Die Figuren sind der Mythologie und Altertumsgeschichte wie der christlichen Legende entlehnt, und um die Gleichheit deutlich zu machen, hat der Künstler nach Matsys' gewöhnlichem Vorgehen den Namen jeder Gestalt angegeben.

Man sieht darin eine abgeschlossene Lebensweisheit, wie sie nur ein bejahrter Mensch haben kann. Der Künstler der Serie wird auch als Greis wiedergegeben. Er sitzt in seinem Arbeitszimmer vor einem offenen Folianten mit der Feder in der Hand und von Büchern umgeben, worunter sich die Schöpfungsgeschichte und Plato (Nr. 37) befinden. Seitwärts liest man das Wort »Author« (Urheber), was sich entweder auf den Künstler selbst oder auf den, der ihm die Gedanken eingab, beziehen kann. Es ist unmöglich, auf der Nachbildung dessen Züge zu erkennen, doch sieht man, daß sein Gesicht bartlos und von geistiger Arbeit und Alter gefurcht ist. Es ist ein hochgelehrter Humanist, und auf dem über ihm hängenden Bilde offenbart er uns einen Teil seiner Weisheit in einigen lateinischen Versen, die besagen, daß das Glück auf Ordnung, Gerechtigkeit und Vernunft beruht. Die Aufschrift endigt in einem Abschiedsgruße, als ob dieses Werk das letzte des alten Meisters wäre. Wer er auch sein mag, er zeigt uns den äußersten Ausläufer der Kunstentwicklung, die Matsys ins Leben rief. Diese bedeutsame Serie leidet trotz des ganzen Wertes unter dem Zuviel an Wissenschaft. Sie bedeutet das tragische Ende des jungen Lebens des Humanismus in der toten Allegorie des Klassizismus.

Diese überraschende Tatsache, daß die Kunst nach Quintens Tode immer mehr in Verfall geriet, findet hierdurch teilweise ihre Begründung. Es war der neuen Generation nicht mehr gegeben, auf synthetische Art zu handeln. Alle wissenschaftlichen, künstlerischen und sittlichen Wahrheiten, die der Humanismus und die Reformation enthüllt hatten, mußten vor allem zunächst die frühere Kultur auflösen. Die neue philosophische Weltanschauung war zu weit, zu gewaltig, als daß sie auf rein nationaler Grundlage beruhen konnte. Man hatte noch nicht die ganze Ausdehnungskraft des Nationalcharakters erkannt und warf sich Hals über Kopf der großen italienischen Kunst in die Arme, deren herrliche Form und edle Sprache natürlich allen vom Vaterlande Entwurzelten und auf gut Glück Schweifenden so verführerisch erscheinen mußten. Man wußte noch nicht, daß die Rasseeigentümlichkeiten nicht auszurotten sind und in gewissem Grade das kostbarste Gut des Individuums bedeuten. Sucht man sie auszuschalten, so nimmt man zugleich seine Persönlichkeit hinweg, was niemals ohne Härte vor sich geht. Die Folge davon war daher eine allgemeine Schwächung der künstlerischen Moral, ein Dilettantismus, der seine Unfähigkeit unter dem geistreichen Plaudern eines Weltbürgers zu verbergen suchte.

Doch wäre es ungerecht, alle Schuld auf die italienische Kunst zu werfen. Die politischen und religiösen Ereignisse

haben vielleicht eine noch verderblichere Rolle als das Eindringen des italienischen Einflusses gespielt.

Dieser war übrigens nicht daran schuld, daß die Bewohner des Nordens die Wahrheiten, die er enthielt, schlecht aufnahmen. Seine Grundsätze waren ja eine Wohltat, und ohne sie wäre ein Mann wie Rubens im Norden unmöglich gewesen. Die Einwirkung kam mit der südlichen Sonne und Klarheit, zugleich aber mit einer höheren Vorstellung vom Menschen, mit einem heldenhafteren Lebensgefühl und weiteren Anschauungen. So darf man es einem einfachen Bürger der nördlichen Länder, der erst vor kurzem aus mittelalterlichen Überlieferungen herauskam und von tausend neuen Fragen, die umherschwirrten, umfangen wurde, zugute halten, wenn er nicht die Kraft besessen hat, die Lage zu beherrschen, und wenn er statt dessen vorzog, sich in sie zu ergeben.

Ebenso darf man die Schuld nicht auf einen einzelnen Mann wälzen, und auf Matsys weniger als auf irgendeinen andern. — Große Männer sind gefährliche Lehrer, wie das Beispiel Michel Angelos, Dürers und Rembrandts lehrt. Doch wenn es eine Ausnahme gibt, so ist es Matsys. In dem allgemeinen Chaos, das damals herrschte, wies er den einzigen Weg zur Vermittlung und Klarheit. Mit seinem den Ideen seiner Zeit offenen Sinn hat er wie die andern dem neuen Geiste sein Opfer dargebracht, doch gleichzeitig hat er mit eiserner Willenskraft für den Nationalcharakter gekämpft und die Mittel zu seiner Entwicklung angegeben. Dieses beweist einen Scharfblick, den nur eine starke Persönlichkeit haben konnte, und daher ist es nicht zu verwundern, wenn Männer wie Marinus und Jan — so gute Schüler sie auch gewesen sind — die nötige synthetische Kraft nicht besaßen. Das Erdreich mußte brachliegen, und eine Zeit vorbereitender Sammlung mußte folgen, ehe ein Mann wie Rubens kommen und das begonnene Werk wieder aufnehmen konnte. Rubens gebührt Ehre dafür, daß er die Verdienste seines Vorgängers, des Schmiedes, so aufgefaßt zu haben scheint, wie das in seinem Inventarverzeichnis erwähnte Bild Quintens beweist [1]. Sicherlich fühlte er sich ihm nahestehend, besonders im Ausmalen der Bilder, doch bestanden auch rein geistige Beziehungen zwischen beiden. Denn obwohl Matsys durch tausend Bande an die Vergangenheit geknüpft war, so wurde er doch vor allem der Mann der neuen Ideen und ist einer der ersten im Norden, die modernen Geist verraten haben.

IX.

Der Meister der »Weißen Madonna«.

Quinten Matsys' Einfluß hat sich so weit erstreckt, daß man ihn in fast allen europäischen Gemäldesammlungen wiederfindet. Die Schwierigkeit besteht nun darin, seine Grenzen zu bestimmen und etwas Ordnung in die Werke zu bringen, die Anspruch daraufmachen können, zu seiner Schule zu gehören. Unter Quintens Schülern kennen wir in einigen Einzelheiten nur Marinus von Reymerswalde und Jan Matsys.

[1] Herr Dr. J. Kruse lenkt meine Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß auch Rembrandt einen Kunstgegenstand von Matsys besaß. Dies war nach dem Inventarverzeichnis »een raer gefigureert iser schilt van Quintijn de Smith« (ein kostbarer Eisenschild, der mit Figuren von dem Schmied Quintijn geschmückt war). (Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt. 1906.)

Indessen ist es wohl klar, daß er eine Menge andrer Künstler beeinflußte, unter ihnen den Maler des »Todes der Jungfrau«, der jetzt mit Jost van Cleve gleichgestellt wird, wie auch Cornelis Matsys und viele andre. Mehrere seiner Werke, die seinen Einfluß offenbaren, sind ja namenlos, und dieser Umstand hat gewisse Kritiker dazu geführt, sie in der Weise zusammenzufassen, daß sie auf neue künstlerische Persönlichkeiten schlossen. Dieses Vorgehen und seine Gefahren sind bekannt. Unter diesen Künstlern ist der, den Weizsäcker unter dem Namen »Meister von Frankfurt« [1] aufstellte; auch Cohen hat zwei ähnliche, mehr oder weniger greifbare Gestalten ans Tageslicht gezogen, den Meister der Kirche von Jerusalem und den Meister der Kirche vom heiligen Blute, wobei er sich auf Friedländer und Hulin stützt.

Ich für mein Teil würde mich hüten, eine solche nebelhafte Gestalt heranzuziehen, wenn diese Künstler in ihren Äußerungen folgerichtig wären, doch ist dies meines Erachtens nicht so, zumal wenn es sich um den »Meister von Frankfurt« handelt.

Weizsäcker schreibt ihm drei Werke in Frankfurt zu: ein Altarbild mit der heiligen Familie im Historischen Museum, ein Triptychon mit der Kreuzigung im Institut Städel und schließlich ein kleines Bild mit der heiligen Familie am gleichen Orte. Letzteres hat ohne jeden Zweifel unter Quintens Einfluß gestanden; es ist seine »Heilige Anna« in Brüssel in kleinem Format mit einigen Vereinfachungen. Die Jungfrau und ihre Mutter sitzen auf einer Art Thron mit dem Christuskinde zwischen sich. Engel tragen Brokatstoffe, andre spielen im Vordergrunde Musik. Dieser ganze Aufbau erinnert an Quinten Matsys ebenso wie die Architektur und die Nebenpersonen.

Der Typus der Jungfrau ist wohl der seine, so wie er sich in seinen ersten Brüsseler »Madonnen« bietet; die Farbengebung und Hautfarben sind gleichfalls wie bei Matsys. Man findet kaum einen Punkt, worin sich der Künstler von dem jungen Quinten unterscheidet, höchstens durch etwas weniger Kraft und durch ein etwas schmiegsameres Temperament. Er erinnert hierin in der Tat an den Meister des »Todes der Jungfrau«, dem er auch in seinem Geschmack für die weichen Stoffe, vollen und zugleich weichen Pelze nahesteht. Es ist der rätselhafte Meister, von dem Hymans gesprochen hat und den er mit dem jungen Quinten Matsys gleichzustellen vorschlägt, und zwar für die Zeit, wo dieser zweifellos in Frankfurt [2] arbeitete. Leider kann man dem schwerlich beistimmen, da der junge Matsys, wie Hymans selbst sagt, nicht vor 1474 in der Brüderschaft vom heiligen Lukas eingeschrieben war. Ebenso unannehmbar ist die alte Hypothese, wonach er mit Conrad Fyoll, einem vergessenen Künstler, der gegen 1476 in Frankfurt lebte, identisch sein soll.

Indessen beharrt Weizsäcker bei dieser Annahme, daß der fragliche Künstler aus Frankfurt stammte oder dort arbeitete, und sprach ihm, wie bekannt, zwei andre Werke in dieser Stadt und mehrere andre zu. Bereits Hymans hat bemerkt, daß diese Mutmaßungen sämtlich kaum haltbar sind, und ich bin völlig derselben Ansicht. Dagegen hat sich Cohen, ohne zu zögern, obige Meinung über diesen Meister zu eigen gemacht. Prüfen wir zunächst die »Kreuzigung«, die in

[1] Weizsäcker, Der Meister von Frankfurt. Zeitschr. f. christl. Kunst, X. 1897.

[2] Hymans, Un Maître énigmatique (Ein rätselhafter Meister). Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique (Jahrbücher der Kgl. Belgischen Akademie für Archäologie). 1897.

demselben Saale wie die »heilige Familie« aufbewahrt wird und einen trefflichen Gegenstand zum Vergleich bietet. Wie stark weicht in diesem Gemälde das Gefühl von der Form mit ihren schleppenden Gewändern und ihrer unruhigen Darstellung ab! Wie lärmend ist dieser verschwiegene Meister plötzlich geworden! Woher kommt ferner diese kalte und grobe Farbengebung, die es kaum glaublich erscheinen läßt, daß man beide Bilder demselben Künstler zuteilen konnte? Leider geben die Nachbildungen die Gegensätze nur ungenügend wieder.

Das Triptychon interessiert auch nach andern Gesichtspunkten hin: Auf der äußeren Seite trägt es eine allegorische Darstellung der »Vanitas« (Eitelkeit), die einzig in ihrer Art scheint, mit der Inschrift: »Cogita mori« (Denk an den Tod). Wahrscheinlich ist dieses Werk ein Geschenk seitens der Frankfurter Familie Humbracht aus der Zeit gegen 1504.

Aber auf diesem Bild ist nichts von unserm Künstler zu ersehen; mir scheint, diese kalten Farben und die bleiche Hautfarbe deuten auf den Meister der »Himmelfahrt der Jungfrau«, Albrecht Bouts. Die Darstellung läßt ebenfalls an ihn denken, doch bin ich in meinen Untersuchungen hierüber noch nicht weit genug.

Vom Institut Städel gehen wir weiter zum Historischen Museum und betrachten das dritte Bild, ein großes Triptychon, das die heilige Familie darstellt. Hier finden wir einen gänzlich anderen Stil und begreifen allmählich, woher die ganze Verwirrung kommt. Dieses Gemälde erinnert gewiß an Matsys, doch noch viel mehr an den so interessanten Kölner Meister, den man nach einer ähnlichen Darstellung den Meister der »heiligen Sippe« genannt hat. Firmenich-Richartz hat gezeigt, welches Band ihn mit Matsys verknüpft und an Matsys' Einfluß auf ihn geglaubt[1]. Ich möchte eher das Gegenteil annehmen. Das Kölner Altarbild »Die heilige Familie« stammt, nach dem Alter des Spenders und andern Einzelheiten zu urteilen, aus der Zeit von 1498 und 1504, und wir kennen Bilder desselben Meisters von 1486, 1484 oder wahrscheinlich noch ältere, d. h. aus einer Zeit, da Matsys trotz der Übereinstimmungen mit diesem Meister auf ihn nicht hätte wirken können. Es ist im Gegenteil mindestens wahrscheinlich, daß Matsys, als er seine Heimatstadt Löwen verließ, sich nach Köln begab in anbetracht der nahen Entfernung der beiden Städte. Schon Crowe, Cavalcaselle haben, wie erwähnt, die engen Beziehungen gezeigt, welche die zwei Künstler dieser zwei Städte verbanden, und zwar so sehr, daß beide Schulen schließlich verschmolzen. Der Meister der »heiligen Sippe« wurde sicherlich von niederländischen Künstlern, aber solchen aus der alten Schule, beeinflußt. So gab er z. B. einen Kopf Jan van Eycks in einer »Anbetung der Magier« wieder (Kämmerer, Van Eyck, S. 61).

Kehren wir zum Triptychon des Historischen Museums zurück, so sehen wir jetzt, daß es entweder dem Meister der »heiligen Familie« selbst oder einem seiner nächststehenden Schüler angehören muß, daher die Ähnlichkeit mit Matsys, die augenfällig klar ist. Freilich ist die Darstellung derjenigen des St.-Anna-Wandbilds nahezu gleich, doch sind Auffassung und Ausführung viel älter. Die Architektur ist gotisch, bei Quinten begegnen wir bereits der Renaissance. Farbengebung und Zeichnung verraten die ganze Unähnlichkeit, die zwischen einem deutschen und einem flämischen Künstler besteht, die Gestalten sind grob, steif, fast häßlich.

Auch wurde der Altar, auf dem sich dieses Triptychon befand, im Jahre 1492 geweiht, und wenn die Malereien aus ungefähr gleicher Zeit stammten, so hätte der Künstler von Quintens St.-Anna-Wandbild seltsamerweise 17 Jahre früher, als dieser auf der Welt war, beeinflußt werden müssen. Weizsäcker versucht nachzuweisen, daß das Triptychon deutlich jünger als das Altarbild ist, doch ohne einleuchtenden Grund, da die Urkunde über das letztere genau dieselben Heiligen, die auf dem Triptychon dargestellt waren, anführt.

Und wenn von den drei dem Frankfurter Meister zugesprochenen Bildern eins Albrecht Bouts, das zweite dem Maler der »heiligen Sippe« und das dritte Quinten Matsys zufallen müssen, so kann man sich fragen, was von dem gesuchten Meister übrigbleibt. Vielleicht die Werke, die anderswo als in Frankfurt sind.

Nach einigen Berliner (575) Bildern zu urteilen, ist es nicht ausgeschlossen, daß es einen Maler gab, der eine Zwischenstellung zwischen dem der »heiligen Sippe« und Quinten Matsys einnahm. Ich bin übrigens augenblicklich nicht imstande, die Grenzen seines Werks oder seinen Namen anzugeben. Man mag ihn also weiter den »Frankfurter Meister« nennen, obwohl dies eine recht fehlerhafte Bezeichnung ist, da er ja ohne Zweifel niemals in Frankfurt arbeitete.

Quintens wahrer Schüler ist der Meister, der die »heilige Familie«, die sich im Institut Städel befindet, malte, und ich müßte mich sehr irren, wenn dieser nicht derselbe Künstler wäre, der die Lyoner »Weiße Madonna« (152) schuf. Dieses kleine Meisterwerk, das sich durch Farben von seltener Schönheit auszeichnet, stellt die junge Madonna stehend dar in weißem, mit Gold und Pelz verbrämtem Kleide, mit offenem, lockigem Haar; sie neigt das Haupt dem Kinde zu, das sie in ihren Armen hält. Im Hintergrunde eine reiche Renaissancearchitektur mit Porphyrsäulen, Putten, Blumengehängen und musizierenden Engeln. Das Ganze ragt durch seinen fortreißenden Geschmack und seine Schönheit hervor.

Die Lyoner und Frankfurter »Madonnen« weisen eine augenfällige Verwandtschaft miteinander auf, obwohl letztere ein wenig älter und steifer erscheint, ebenso wie die beiden Jesusknaben, die durch die Lebhaftigkeit der Züge und die verhaltene Bewegung der Arme für den Meister charakteristisch sind. Ferner gibt es eine vollkommene Ähnlichkeit zwischen den Porphyrsäulen, den Ornamenten und den Engeln, die dieselbe sanfte Melodie zu spielen scheinen. Es ist dabei zu erwähnen, daß Cohen und Durand-Gréville das Lyoner Bild einem Schüler des Quinten Matsys zuschreiben, Durand-Gréville dem Meister der Jerusalemer Kirche, von dem Hymans schon in seinem Buche über Brügge und Ypern[1] spricht. Es kann aber auch sein, daß mehrere dem letztgenannten Meister zuerkannte Werke in Wirklichkeit von dem Künstler herrühren, mit dem wir uns hier beschäftigen.

Immerhin muß man ihn von einer Menge schlechter Werke dieser Art fernhalten; er hebt sich unter den andern Nachahmern Quintens durch seinen gewählten Geschmack und die Zartheit seiner Farben ab. Meines Erachtens können wir uns von seiner Eigenart einen ziemlich genauen Begriff

[1] Firmenich-Richartz, Der Meister der heil. Sippe. Zeitschr. f. chr. K., VI. 1893.

[1] Bodenhausen bestreitet das mit Recht.

machen, wenn wir ihm die farbigen Meisterwerke, die sich gegenwärtig im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befinden, zuschreiben, ferner die beiden Altarflügel aus der Sammlung Carstanjen, die den heiligen Johannes und die heilige Agnes darstellen, wie auch die »Anbetung der Könige aus dem Morgenlande«, die dort »einem Nachfolger Quinten Matsys'« zuerkannt wird (569a). Wenn ich sagte, daß dieser Maler ein eigenartiges Kolorit hat, so gilt dies auch für die »Anbetung der Könige aus dem Morgenlande«, die durch ihre Zusammenstellung von gewählten und zarten Lila-, Rosa-, Lachs- und weißen Farben absticht. Er zeigt auch denselben Sinn für die weichen, warmen Stoffe, die wolligen Pelze und die Halbsäulen aus geädertem Marmor oder Porphyr. Einige dieser Merkmale haben zweifellos auch andre Nachfolger Quintens, wie der Meister des »Todes der Jungfrau«, doch genügt es, dessen ähnliches Bild in Genf zum Vergleiche heranzuziehen, um den Unterschied zu erkennen. Unser Künstler liebt die Ruhe und Harmonie, der Maler des »Todes der Jungfrau« wirkt zuweilen auffällig. Dies geht noch mehr aus seinem Triptychon in Frankfurt hervor, das voll von Widersprüchen ist.

Ich halte es auch nicht für unmöglich, daß der Meister der »Weißen Madonna« der Maler des Berliner Bildes ist. Für diese Vermutung spricht besonders der Umstand, daß die Madonna auch dort in einen weißen Mantel gekleidet ist. Ebenso gleichen sich, wie mir scheint, die Jesusknaben in hohem Grade.

Mehr oder weniger unmittelbar lehnt sich die Darstellung an ein Original Quintens an: wir müssen vor allem an sein Valladolider Wandbild denken, dessen rechter Seitenflügel die »Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande« ja auch darstellt. Ferner gab es in der Galerie Kann in Paris ein ähnliches, Quinten Matsys zugeschriebenes Gemälde. Dieser Gegenstand war ja in seiner Schule sehr häufig.

Vielleicht wird es überraschen, wenn ich demselben Meister die vielumstrittenen, allgemein bekannten und bewunderten Seitenflügel der Sammlung Carstanjen zuspreche.

Friedländer und Scheibler schlagen Quinten Matsys selbst vor. Cohen gerät sogar darüber in Unwillen, daß man einen Zweifel hegen kann. Trotzdem konnte ich von der Berechtigung zu dieser Annahme niemals überzeugt werden und habe meine Bedenken Hymans gegenüber geäußert, der sie teilt. Man hat auch andre Namen wie den Meister des »Todes der Jungfrau« genannt, eine Theorie, die jüngst Wauter anzunehmen geneigt war.

Die Landschaft mit ihrem idyllischen Grundzug kann kaum von Matsys stammen, und dies hat fast jedermann eingesehen. Aber ich möchte noch weiter gehen und hinzufügen, daß auch sie nicht von Patenir herrühren kann.

Insgesamt hätte dieses Werk für Quinten zu wenig Leidenschaftliches und Energisches und erinnert vielmehr an die Brügger Schule. Es bestehen zwar große Ähnlichkeiten zwischen unserm Bilde und dem des Meisters, der den »Tod der Jungfrau« malte, doch dafür gibt es auch große Unterschiede. Wir müssen ferner das Genueser Triptychon heranziehen, das mir in vielerlei Hinsicht das Meisterwerk dieses Malers zu sein scheint. Cleve hat eine ganz andre Auffassung von der Landschaft: er folgt dem heroischen oder romantischen Stile, der gegen 1500 aufkam, malt große Felsen und übersät den Himmel mit flockenartigen Gebilden. Bei den Landschaften auf seinen übrigen Bildern ist diese Neigung noch übertrieben. Ganz anders verhält es sich in den Altarflügeln der Sammlung Carstanjen. Jene Ruhe, die an die Brügger Schule erinnert, ist für den Maler der »Weißen Madonna« charakteristisch: der Meister bevorzugt den milden Abend, das Licht der sinkenden Sonne, seine Federwölkchen ziehen leicht in ruhigen Ebenen dahin (Frankfurter, Berliner Bild), oder der Himmel ist auch wolkenlos, oder einige Vogelschwärme fliegen darüber. Seine Personen sind schweigsam, man hört keinen Laut weiter als Musik und Vogelsang. Der Meister des »Todes der Jungfrau« ist, wie gesagt, dagegen recht geräuschvoll.

Die beiden Künstler haben auch ein ganz verschiedenes Farbenempfinden. Dem Meister der »Weißen Madonna« ist die überaus zarte Mischung wie auf den Altarflügeln der Sammlung Carstanjen eigentümlich: dunkelvioletter und roter Samt. Auch die »heilige Agnes« kann man mit der Lyoner »Madonna« vergleichen. Gewiß gibt es Abweichungen, doch sind sie nicht so groß, daß sie sich nicht durch den Zeitunterschied erklären ließen. Betrachten wir die Hände. Bei Matsys sind sie lang und dünn, fast ohne Gelenke und Knochen; bei dem Meister der Madonna, der mehr aufs einzelne sieht, sind sie sorgfältigst beobachtet und treten mehr wie im Relief hervor, haben eine unendlich nervöse und feinempfindende Haut, sind echt rassige Hände. Nur auf dem großen Berliner Gemälde gibt er sich einem breiteren Ausdruck hin, sein Temperament ist aristokratischer als das Quintens oder des Meisters, der den »Tod der Jungfrau« malte. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, daß es durchaus er und kein andrer war, der die vielbewunderten und vielbesprochenen Altarflügel der Sammlung Carstanjen ausgeführt hat.

Ich unterlasse absichtlich den Versuch, eine vollständigere Liste der Werke dieses Meisters aufzustellen, um nicht noch ein Ungetüm der Kritik zu schaffen. Mir scheint, seine Kunst ist durch die oben angeführten Bilder hinreichend zu verstehen, so daß wir auf die Existenz einer wirklich lebenden Persönlichkeit zu schließen vermögen, während Abhandlungen, die allzu viele Zuweisungen enthalten, die Frage nur verdunkeln könnten.

Wir müssen jedoch daran denken, daß der Herzog von Newcastle eine »Madonna« besitzt, die eine Kopie derjenigen in Lyon ist (Nachbildung bei Kämmerer, van Eyck, Seite 78), aber, wie man aus der Nachbildung schließen darf, eine solche von geringem Werte[1]. Kämmerer glaubt an den Einfluß der »Madonna im Tempel« Jan van Eycks (in Berlin), doch ist dagegen zu sagen, daß aufrechtstehende Jungfrauen wie diese nicht eben selten waren; es gibt z. B. eine ihr ähnliche im Prado, die an die Lyoner »Madonna« erinnert und gleichfalls in einen blauen Mantel eingehüllt ist, die aber sicherlich von einem andern Meister stammt. Der Meister der »Weißen Madonna« hat jedoch eine Vorliebe für die aufrechtstehenden Personen: sie haben viel größere plastische Ruhe an sich als sitzende. Dieser Künstler liebte eben das Ruhige.

Wollen wir seinem Namen nachgehen, so müssen wir ihn unter Matsys' Schülern suchen. Nach dem »Liggeren« (Hauptbuche) der St.-Lukas-Brüderschaft in Antwerpen nahm Matsys im Jahre 1495 einen Schüler namens Ariaen an, 1501

[1] Auf Grund einer Mitteilung des Herrn Hulin de Loo gibt es in Lyon in der Sammlung Agnard noch eine »Madonna« von derselben Hand.

einen weiteren, den Willem Muelenbroec, 1504 den Eduwart Portugalois, 1510 den Hennen Boeckmakere. Der gesuchte Künstler kann Eduwart nicht sein, denn dieser ist wahrscheinlich kein andrer als der Maler des »St. Bento« im Lissabonner Museum, der einen ganz andern Stil aufweist; auch Hennen kommt nicht in Betracht, denn er war zu jung. So können wir denn unsern Künstler »Meister Ariaen« oder auch »Meister Willem« nennen. Aber wir wissen nicht mit Bestimmtheit, ob er einem dieser beiden gleichgesetzt werden kann, und es ist besser, bis auf eine künftige Klärung der Dinge seinen wirklichen Namen nicht anzuwenden. Ich nenne ihn demnach den »Meister der ‚Weißen Madonna'«, indem ich damit zugleich auf zwei seiner besten Werke und die charakteristische Farbe seines Stils hindeute. Denn er war sicher einer der geschicktesten Koloristen, die je gelebt haben, eine ruhige, zurückhaltende Natur, die den Tagesproblemen und -kämpfen stets fernblieb. Aber dafür kannte er die einsamen Pfade, wo das Schweigen beredt ist und wo das Licht mit den seltensten Farben spielt.

X.

Entwurf eines Katalogs über Quinten Matsys' Werke[1].

A. Originalgemälde.

1. Antwerpen. Museum. »Die Jungfrau im Gebet« 241.
2. » » Christuskopf 242.
3. » » »St. Christoph« 29.
4. » » »Das heilige Antlitz« 250.
5. » » Altarbild mit »Christi Begräbnis«.
6. » » »Maria Magdalena« 243.
7. » Sammlung Mayer van den Bergh. »Christus am Kreuz.« Variante zu den Darstellungen in der Galerie Liechtenstein und in der National Gallery in London.
8. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. »Die klagende Magdalena.«
9. » » »Die Madonna auf dem Throne« 561.
10. Besançon. Museum. Studie des »heiligen Johannes«.
11. Brüssel. Museum. »Die Madonna auf dem Throne« 540
12. » » »Die Jungfrau mit den sieben Schmerzen« 300.
13. » » »Abkunft der heiligen Anna.« Aufschrift: »Quinte Metsys screef dit 1509« (Quinten Matsys entwarf dieses).
14. » » Porträt eines Architekten Karls V. 301. Vielleicht von B. van Orley (nach Hulin).
15. » » »Madonna« 643.
16. Eskorial. »St. Christoph.« Gemeinsame Arbeit mit Patenir.
17. Florenz. Palast Corsini: »Christus und die Jungfrau.« (Nachbildungen?)
18. Frankfurt. Institut Städel. »Der Kurzsichtige.« Porträt.
19. London. National Gallery. Zweiteiliges Bild Christi und der Jungfrau. Dazu Varianten in Antwerpen 241–242.
20. » » » »Christus am Kreuz« 715.
21. Longford Castle. Lord Radnor. Porträt des Aegidius.
22. Löwen. E. van Even. Einteilungsscheibe der 12 Monate (?)...
23. Lyon. Museum. Brustbild des dornengekrönten Christus.
24. Madrid. Prado. »Versuchung des heiligen Antonius.« Gemeinsame Arbeit mit Patenir.
25. München. Pinakothek. »Die Madonna in ihrem Zimmer« 132.
26. Neapel. Museum. Porträt eines Kardinals. Sogenannter »Holbein«. Nach Herrn Hymans' mündlicher Mitteilung vielleicht Original.
27. New York. Metropolitan Museum. »Heiliges Antlitz.« (?)
28. Nürnberg. German. Museum. »Madonna« 45.
29. Paris. Louvre. »Der segnende Christus.« Vgl. Antwerpen 242. Von Joos van Cleve ? (Hulin.)
30. » » »Pietà« 2203.
31. » » »Die Madonna mit dem Jesusknaben.« Halbbild. Unterzeichnet: »Q. M.« 129.
32. » » »Die Wechsler.« Unterzeichnet: »Quinten Matsys Schilder« (Quinten Matsys, Maler) 1514.
33. » Gräfin Pourtalès. »Eine junge Frau und ein alter Mann.«
34. » Frau André. Porträtstudie. Unterzeichnet: »Quintinus Metsys pingebat 1513« (Quinten Matsys malte es).
35. » Baron Alph. de Rotschild. »Maria Magdalena.« Dazu Variante in Antwerpen 243.
36. Padua. Museo Civico. Studie des »Heiligen Johannes« 273.
37. Rom. Graf Stroganoff. Porträt des Erasmus.
38. Valladolid. San Salvador. Sogenanntes Altarbild des Lizentiaten Gonzales.
39. Venedig. Herzoglicher Palast. »Ecce homo.« Variante in Madrid; vielleicht Nachbildung durch einen Schüler.
40. Wien. Hofmuseum. »St. Hieronymus.« Nr. 601. Übermalt, vielleicht Nachbildung durch einen Schüler.
41. » Galerie Liechtenstein. Porträt eines Geistlichen.
42. Wien. »Christus am Kreuz.« Variante in London 715. Vielleicht Kopie von einem Schüler.
43. » Dr. Alb. Figdor. Zwei Frauenstudien.

B. Zeichnungen.

Kopenhagen. Museum. Porträt des Künstlers.

Chantilly. Drei Köpfe. Zweifelhaft.

Louvre. »St. Christoph.« Davon gibt es andre in den Uffizien zu Florenz, in Dresden, München usw., doch von zweifelhafter Echtheit.

[1] Hinsichtlich der Ausmaße verweisen wir auf die Kataloge der Museen.

C. Wandbehänge.

Für dieses Gebiet verweisen wir auf den Text. Bei dem gegenwärtigen Stande der Untersuchungen ist es unmöglich, ein auch nur annähernd richtiges Verzeichnis der Werke dieser Art zu geben, die zu Quinten Matsys und seiner Schule Beziehung haben.

D. Medaillen.

»Christina Metsys« 1491.
»Quintinus Metsys« 1495.
»Erasmus.« Verloren.

E. Nachbildungen, Schülergemälde usw.

(Wir führen hier lediglich Werke von besonderem Interesse an. Mehrere berühmte Gemälde des Jan Matsys und Marinus in den großen Museen sind absichtlich fortgelassen.)

1. Quintens Selbstporträt in der St.-Lukas-Brüderschaft in Antwerpen. Verloren, doch in Nachbildung auf einem Stich des Jan Wiericz bei Dominicus Lampsonius, Pictorum celebrium etc. Antwerpen 1572.
2. »St. Lukas zeichnet die Madonna.« St.-Lukas-Brüderschaft. Verloren. Radierung von Anton Wiericz. Katalog Alvin 484.
3. »St. Lukas zeichnet die Madonna.« Mailand. Museum Brera 672. Antwerpener Schule.
4. Aix in der Provence. Museum. »Die Madonna mit dem Papagei« 515.
5. Amsterdam. Reichsmuseum. »Madonna.«
6. » » Porträt des Erasmus. Kopie, unbedeutend.
7. Antwerpen. Museum. »Die Narrheit.« Schlechte Variante (Nr. 566) des Gemäldes, im Besitze der Gräfin Pourtalès, Paris.
8. Porträt des Aegidius. Kopie dieses Bildes auf Longford Castle.
9. Porträt des Aegidius. »Pietà« 565. Kopie eines verlorenen Originals. Vergleiche München 134. Andere Kopien in Löwen bei den Brüdern Cellites, in Gand, auf dem Strop und in der Krakauer Kirche (Katalog des Antwerpener Museums).
10. Antwerpen. Archiv des Museums. »St. Christoph.« Ein weiteres Bild in der Sammlung Mayer van den Berg (wohl von Patenir), das dem Jan Mostaert aus Haarlem zugesprochen wird. Vergleiche die Originale in Antwerpen und im Eskorial.
11. Antwerpen. Sammlung de la Faille. »Die Wechsler«, datiert 1519. Vergleiche das Bild im Louvre.
12. Antwerpen. St.-Jakob-Kirche. »Die Madonna auf dem Throne.« Kopie der Nr. 561 des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin.
13. Antwerpen. Bei Herrn van Ganvren. »Lukrezia.« Vielleicht von Jan Matsys. Bleiche Hautfarbe, starke Übermalung. Früher zu einer »St. Katharina« umgebildet.
14. Barcelona. Bei Herrn Otto Mayer. »Die Wechsler.« (Nach Mitteilung des Herrn Pol de Mont.)
15. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. »Anbetung der heil. drei Könige.« 569A. Von einem Nachfolger Quinten Matsys'.
16. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. »Magdalena mit einer Schüssel, die mit Salbe gefüllt ist.«
17. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. »Der heilige Hieronymus.« (Von Marinus.)
18. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Sammlung Carstanjen. Zwei Altarflügel, die St. Johannes und St. Agnes darstellen. Vom Meister der »Weißen Madonna.«
19. Berlin. Sammlung Kaufmann. »Madonna« des »Meisters mit dem Papagei« (Friedländer).
20. Bordeaux. Museum. »St. Hieronymus.« Schlechte Kopie aus dem 17. Jahrhundert.
21. Brüssel. Im Besitze des Herrn Fétis. »Madonna.« Vergleiche Antwerpen Nr. 241.
22. Brüssel. Im Besitze des Vicomte Ruffo de Bonneval. »Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel.«
23. Brüssel. Museum. »Christus am Kreuze.« Triptychon 583. Original?
24. Brüssel. Städtisches Museum. Ein Porträt (nach Hymans' Mitteilung) [1].
25. Brügge. Notre-Dame-Kirche. »Mater Dolorosa« (Monogramm Jr. E.); nach Hulin Kopie eines Jugendwerkes Quintens. Vergleiche München 105.
26. Burgos. Kathedrale (Dom). »Die Madonna auf dem Throne.« Vergleiche Berlin: Halbbild; im Hintergrunde ein Tisch, links ein musizierender Engel, rechts St. Anna. 76×61 cm.
27. Kopenhagen. Rosenborg. Porträt Christians II. Kopie.
28. Karlsruhe. Museum. »St. Hieronymus.«
29. Köln. Museum. »Pietà.« Nachbildung desjenigen im Louvre. Nr. 2203.
30. Darmstadt. Museum. »Ein Mann mit einem Kinde.« Gezeichnet: Opus Quintini Marseis 1519 (Werk des Quinten Matsys); nach Hymans' Mitteilung.
31. Douai. Museum. »Die Narrheit.« Schlechte Variante zu dem der Gräfin Pourtalès gehörigen Bilde. Paris.
32. Eskorial. »Die Madonna stehend«; Orley zugeschrieben. Vergleiche Berlin.
33. Florenz. Uffizien. »St. Hieronymus.« Die angeblichen Porträts Quintens und seiner Frau gehören nicht hierher.
34. Frankfurt. Institut Städel. Quinten Matsys' Porträt, Scorel zugeschrieben, ohne Beziehung zu Matsys.
35. Frankfurt. »Die heilige Familie.« Vom Meister der »Weißen Madonna«.
36. Gand. Museum. Die »Madonna«, Halbbild. (Hulin.)
37. Genf. Palast Rosso. »St. Hieronymus.« Zwei Exemplare von Marinus?
38. » Palast Bianco. »St. Hieronymus« (nach Hymans) von Marinus.
39. » Palast Durazzo. »Kreuzabnahme«; Triptychon.
40. Hamburg. Bei Konsul Weber. Triptychon, die Madonna darstellend.
41. Hampton Court. Porträt des Erasmus.

[1] In der Sammlung Somzée gab es auch ein Brustbild der Madonna sehr nach italienischer Art. Siehe Sedelmayers Kataloge, worin auch einige Christus-Brustbilder verzeichnet sind.

42. Hannover. »St. Hieronymus.«

43. London. Bei Sir Julius Wernher. »Madonna.« Vgl. die Bilder im Louvre und in München. Ausstellung in der Guildhall von 1906.

44. » Bei Sir Richard Holmes. »Der segnende Christus.« Spanische Schule (Bermeyo). Flämischer Einfluß.

45. Leipzig. Museum. »Die Wechsler.« Inschrift: »Hier ontfangt men den excys«. (Hier nimmt man die Lebensmittelsteuer entgegen.) Eine Menge ähnlicher Bilder in anderen Museen.

46. Lüttich. Museum. »Madonna.« Patenir zugeschrieben.

47. Lille. Museum. »Christus und die Jungfrau«, Kopien von Nr. 241 und 242 in Antwerpen.

48. Lyon. Museum. »Die Madonna im Tempel.« Von dem Meister der »Weißen Madonna.«

49. » Sammlung Aynard. »Madonna.« Vgl. 48.

50. Lissabon. Akademie. »Madonna.« Das Christuskind ist stehend abgebildet. Ferner eine gewisse Anzahl Werke des Meisters, der »St. Bento« malte (Eduwart Portugalois?).

51. Madrid. Prado. »St. Hieronymus.« Zwei Exemplare.

52. » » »Christus und die Jungfrau«, von Jan Matsys.

53. » » »Pietà.«

54. » » »Ecce homo.« Triptychon 1442. Vgl. das Bild in Venedig.

55. » » »Prophet« 1443. Triptychonflügel. Vgl. das Bild im Louvre 1051.

56. » « Bei Don Pablo Bosch. »Madonna.«

57. Mainz. Museum. Angeblich Quintens Selbstporträt, datiert 1482; roter Hintergrund. Mit zwei Zangen geschmücktes Wappen. Löwener Schule?

58. Mailand. Ambrosianische Bibliothek. »Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande.«

59. München. Pinakothek. »Pietà.« Sehr schön und nach einigen Kritikern Originalgemälde aus Quintens letzten Lebensjahren. Vgl. Nr. 565 im Antwerpener Museum. Nach Hulin jedoch von Willem Key.

60. München. »Die Wechsler«, von Marinus.

61. » »Kanzler Carondelet«, gilt als Original, steht jedoch in keiner Beziehung zu Matsys.

62. » »Die heilige Dreifaltigkeit.« »Die triumphierende Madonna und St. Rochus.« Seitenflügel eines Altarbildes, zu dem auch ein »St. Sebastian« in Nürnberg (von Patenir) gehört. Nach Hulin vielleicht Original von Quinten.

63. Newcastle. Duke of Newcastle. »Madonna.«

64. Northbrook. Earl of Northbrook. »Madonna.« Vgl. die Amsterdamer Kopie.

65. Paris. Louvre. »Porträt eines bejahrten Mannes« 2204a Vgl. den »Kurzsichtigen« in Frankfurt. Vielleicht Original.

66. Paris. Louvre. »Heilige lesend« (Sibylle) 1051. Seitenflügel eines Triptychons. Vgl. Madrid 1443.

67. » »St. Hieronymus« 1050. Antwerpener Schule.

68. » Galerie Kann (Duveen, London). »Anbetung der heil. drei Könige«. Nach Cohen und dem Katalog des Antwerpener Museums Original. Vgl. denselben Gegenstand in Berlin, Mailand usw.

69. » »Madonna.«

70. » Verkauf Emilie Gavet 1906. »Grübelnder Philosoph.« Vgl. den Turnier »St. Hieronymus«, den Waagen erwähnt.

71. Parma. »St. Hieronymus.« Von Marinus, doch dem Albrecht Dürer zugeschrieben (nach Hymans' Mitteilung).

72. St. Petersburg. Eremitage. »Deipara Virgo« (Die gottähnliche Jungfrau), die von den Propheten und Seherinnen angekündigt wird 449. Von Jan Provost?

73. Poitier. Kanonikus Ripault. »Pietà.« (Nach Mitteilung des Herrn Pol de Mont.)

74. Posen. Sammlung Raczynski. »Maria und der Jesusknabe mit einem Lamme.« Kopie frei nach Leonardo da Vinci.

75. Rotterdam. »St. Hieronymus«, von Marinus (nach Hymans' Mitteilung).

76. Rom. Palast Doria. »Die Wechsler« und »Die Heuchler«. Cohen verweist auf Fornenbergh, der in Brüssel »eenige Bedelaers naert leven, schynende aendachtelyck te lesen mit Pater-Nosters in de handt« gesehen hatte (einige Bettler nach dem Leben, die Paternosterbücher in der Hand hatten und andächtig darin zu lesen schienen).

77. Saragossa. Akademie. »Madonna.« Vgl. Brüssel.

78. Sevilla. Dom. »Pietà« (nach Hulins Mitteilung). Kopie nach einem verlorenen Original. Vgl. Antwerpen usw.

79. Sigmaringen. Beim Prinzen von Hohenzollern. »Die Wechsler.« Vgl. das Bild im Louvre.

80. Stockholm. Museum. »St. Hieronymus« von Marinus.

81. » » »Die Wechsler.« Falsche Unterschrift: »Quinten Matsiis 1514«.

82. » » »Greis eine junge Frau liebkosend.« Signiert »1566 IOANES MASSIIS PINGEBAT« (Johannes [Jan] Matsys malte es).

83. » » »Venus.« Unterzeichnet »1561 IOANNES MASSIIS. ALIAS QUINTIIN PINGEBAT« (Jan Massiis, gen. Quintin, malte es).

84. » bei K. Michaelson. »Die Heuchler«, vgl. Palast Doria, Rom.

85. Stuttgart. Museum. »Bethsabe steigt aus dem Bade.« Jan Matsys, doch Memling zugeschrieben[1].

86. Turin. Academia Albertina. »Christus und die Jungfrau.« Schlechte Kopien. 17. Jahrhundert.

87. Tournai. Dom. »Ecce homo.« Variante zur Zeichnung im herzoglichen Palast zu Venedig.

88. Valenciennes. Museum. »Bankier und seine Frau.«

89. Venedig. Museum. Correr. »Christuskopf.« Vgl. Antwerpen (Hymans' Mitteilung).

90. Wien. Hofmuseum. »St. Hieronymus« 692. Kopie der Nr. 691, datiert 1537.

91. » Archiv des Museums. »St. Katharina auf dem Throne« (nach Hulin).

92. » Galerie Liechtenstein. »St. Hieronymus in der Wüste.« Falsche Unterschrift: »Kvinten Masys 1513«. Vgl. das Bild im Palast Rosso, Genua.

[1] Letzteres ist eins der Meisterwerke des Jan Matsys. Es stellt eine junge, schlanke Frau dar, die aus dem Bade steigt. Sie hält ein Bein noch in dem Badebecken und hüllt sich in schneller und fröstelnder Bewegung in einen Bademantel, den ihr die Dienerin darreicht. Man sieht das Wasser ihren nackten Körper entlang rinnen, und sie schützt ihn vor der Berührung mit dem Luftzug.

Dieses Werk hat größte Bedeutung. Es ist eine Studie in modernem Sinne ohne die Geziertheit eines Gossart. Hätte es nicht eine gewisse Kälte in der Farbengebung, so dürfte man es für ein Bild Quinten Matsys' halten; übrigens ist es nicht ausgeschlossen, daß man den Entwurf teilweise auf ihn zurückführen muß. Nur hatte Quinten eine andere, fast könnte man sagen archaischere Art, diesen Gegenstand aufzufassen. Wir erkennen dies aus den Wandbehängen in Cluny, auf denen es nichts Nacktes gibt. Augenscheinlich ist Jans Stil vom Italianismus beeinflußt, aber wie lebendig und originell ist sein Bild! Im Vergleich zu diesem Gemälde finden wir alle seine Darstellungen der Venus recht kalt und sehr trocken; hier aber ist er seinem Vater fast ebenbürtig.

Die Nebensachen kennzeichnen Jans Stil. Der Wassertopf, das Waschbecken, der Sessel und die Pantoffeln sind bewundernswert wiedergegeben, ebenso wie die Wasserflecken auf dem Fußboden; der kleine Hund allein dürfte vielleicht von Matsys etwas lebendiger dargestellt sein. In der oberen linken Ecke ist ein Teil des Bildes abgeschnitten und in späterer Zeit mit einem David auf dem Balkon wieder ausgefüllt worden.

Jans Frauengestalten gleichen denen seines Vaters, nur sind sie etwas weniger natürlich: ihre Lippen sind zusammengekniffen, kirschrot und erinnern zuweilen an den alten Rogier. Diese Frauen sind auch bleicher, als Quinten sie malte und sollen gewählter wirken, da sie stets schön frisiert und gut angezogen sind. Ihre Bewegungen haben indessen im allgemeinen eine gewisse Steifheit. Aber unser treffliches Bildnis der Bethsabe macht darunter eine hervorragende Ausnahme.

Druck von F. A. Brockhaus, Leipzig.

LA LÉGENDE DE Ste. ANNE (TRIPTYQUE).

DIE LÆGENDE DER H. ANNA (FLÜGELBILD).

QUINTEN MATSIJS.

MUSÉE ROYAL DE BRUXELLES.

PANNEAU CENTRAL. LA FAMILLE DE SAINTE ANNE, LA VIERGE AVEC L'ENFANT, A QUI PRÉSENTE LA STE. ANNE UNE GRAPPE DE RAISIN; — A DROITE DE LA VIERGE: SALOMÉ AVEC SES DEUX FILS, JACOBUS L'AINÉ ET JEAN; — A GAUCHE DE LA VIERGE, KLÉOPHAS AVEC SES FILS: JACOBUS LE CADET, SIMON, THADÉUS ET JOSEPH, LE JUSTIFIE; DERRIÈRE LA BALUSTRADE, DANS LES ARCS DE L'ARCHITECTURE, ENTRE LESQUELS ON VOIT, AU FOND, UN PAYSAGE RICHE, SE TROUVENT: JOACHIM, JOSEPH, ZÉBÉDÉUS ET ALPHÉUS, LES ÉPOUX DES QUATRE SAINTES FEMMES.

HAUPTTAFEL: DIE FAMILIE DER HEILIGEN ANNA. — MARIA MIT DEM CHRISTUSKINDE, DEM DIE HEILIGE ANNA EINE WEINTRAUBE HINREICHT. — RECHTS VON MARIA: SALOMÉ MIT IHREN BEIDEN SÖHNEN: JACOB DEM ÄLTEREN, SIMON, THADDÄUS UND JOSEPH DEM GERECHTEN. — IM HINTERGRUNDE DER BALUSTRADE, IN DEN LOGIEN DER ARCHITECTUR, DURCH WELCHE MAN IN DIE REICHE LANDSCHAFTLICHE UMGEBUNG HINAUSBLICKT, JOACHIM, JOSEPH, ZEBEDÄUS UND ALPHÄUS, DIE MÄNNER DER VIER HEILIGEN FRAUEN.

FRAGMENT.

FRAGMENT.

FRAGMENT.

VOLET DE GAUCHE (COTÉ INTERIEUR) UN ANGE ANNONCE A JOACHIM LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

LINKER SEITENFLÜGEL, (INNENSEITE) EIN ENGEL VERKÜNDET JOACHIM DIE GEBURT DER MARIA.

VOLET DE DROITE (COTÉ INTÉRIEUR) LA MORT DE SAINTE ANNE.

RECHTER SEITENFLÜGEL (INNENSEITE) TOD DER H. ANNA.

FRAGMENT.

VOLET DE GAUCHE (COTÉ EXTÉRIEUR) OFFRANDE A L'OCCASION DU MARIAGE DE JOACHIM ET DE SAINTE ANNE.

LINKER FLÜGEL (AUSSENSEITE) OPFERGABEN BEI DER VERMÄHLUNG VON JOACHIM UND DER H. ANNA.

FRAGMENT.

VOLET DE DROITE (COTÉ EXTÉRIEUR) LE REBUT DE L'OFFRANDE DE JOACHIM, PAR CE QU'IL MANQUE LA POSTÉRITÉ.

RECHTER FLÜGEL (AUSSENSEITE) DIE ZURÜCKWEISUNG DES OPFERS VON JOACHIM, WEIL ER DER NACHKOMMENSCHAFT ENTBEHRT.

FRAGMENT.

BANQUET DE HERODI — FESTMAHL DES HERODES — ENSEVELISSEMENT DU CHRIST / TRIPTYQUE — BESTATTUNG CHRISTI / ALTTEILBILD MIT FLÜGELN — TORTURES DE ST JEAN L'EVANGELISTE — MARTERT. H. JOHANNIS DES EVAN. / ALTAR

FRAGMENT.

FRAGMENT.

FRAGMENT.

FRAGMENT

FRAGMENT.

FRAGMENT.

FRAGMENT.

ST. JEAN, L'ÉVANGÉLISTE.

ST. JOHANNES DER EVANGELIST.
COTÉ EXTÉRIEUR.

ST. JEAN, LE BAPTISTE.
AUSSENSEITE.

JOHANNES DER TÄUFER.

QUINTEN MATSIJS.

LA SAINTE VIERGE. HEILIGE JUNGFRAU.

QUINTEN MATSIJS.

JÉSUS-CHRIST.

JESUS CHRISTUS.

QUINTEN MATSIJS.

LE BANQUIER ET SA FEMME.

DER GELDWECHSLER UND SEINE FRAU.

FRAGMENT.

QUINTEN MATSIJS.

PORTRAIT D'HOMME A MI CORPS

BRUSTBILD EINES MANNES.

QUINTEN MATSIJS.

PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI MÊME. SELBSTBILDNIS.

QUINTEN MATSIJS.

L'ALCHIMIST

DER ALCHIMIST.

QUINTEN MATSIJS.

LE SAINT JÉROME COMME CARDINAL.

DER H. HIERONYMUS ALS KARDINAL.

QUINTEN MATSIJS.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS.

MARIA MIT CHRISTUSKIND.

QUINTEN MATSIJS.

LA SAINTE MADELEINE.

DIE HEILIGE MAGDALENA.

QUINTEN MATSIJS.

STE. MADELEINE PLEIGNANT. DIE KLAGENDE MAGDALENA

QUINTEN MATSIJS.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

MARIA MIT CHRISTUSKIND.

QUINTEN MATSIJS.

LE CHRIST BÉNISSANT

CHRISTUS SEGEN SPENDEND.

QUINTEN MATSIJS.

FONTAINE DEVANT LA CATHÉDRALE A ANVERS, MUNIE D'UN CAPITEAU DE FER FORGÉ EN BARRES ET COURONNÉE D'UN STATUE DE SALVIUS BRABO.

BRUNNEN VOR DER KATHEDRALE IN ANTWERPEN, MIT EINEM AUFSATZE VON GESCHMIEDETEN EISENSTÄBEN, GEKRÖNT VON EINER STATUE DES SALVIUS BRABO.

FRAGMENT.

MUSÉE DE BRUXELLES

QUINTEN MATSIJS.

ST. CHRISTOPHE. H. CHRISTOPH.

ANVERS, MUSÉE.

ECCE HOMO (TRIPTYQUE).

ECCE HOMO (FLÜGELBILD).

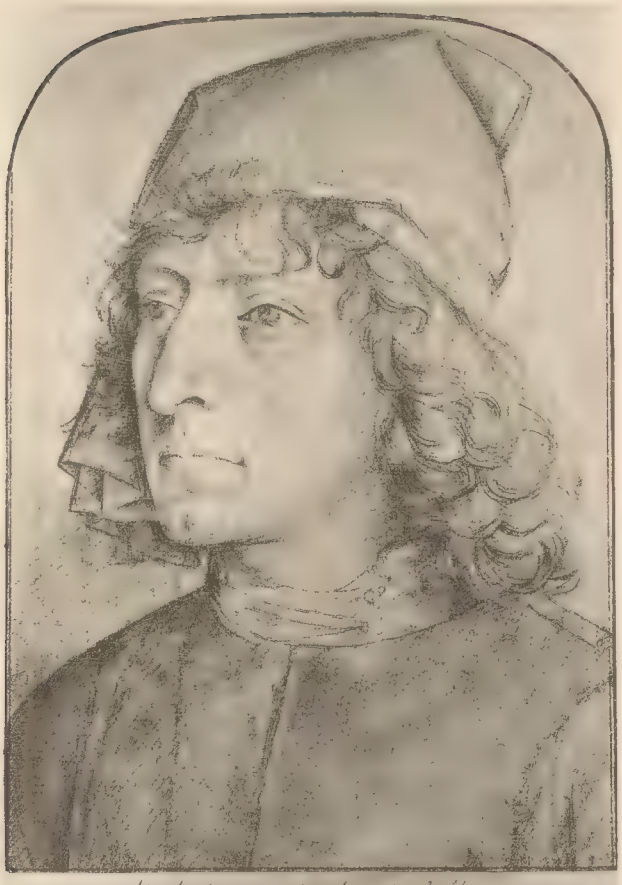
MUSÉE DE PRADO, MADRID

QUINTEN MATSIJS.

PIETA

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS.

PIETA



QUINTEN MATSIJS.

MUSÉE DE COPENHAGUE.

PORTRAIT DU PEINTRE. SELBSTBILDNIS.

QUINTEN MATSIJS.

JEUNE FEMME ET VIEILLARD

JUNGE FRAU UND GREIS.

COMTESSE POURTALÈS, PARIS

QUINTEN MATSIJS.

PORTRAIT D'UN CHANOINE. BILDNIS EINES GEISTLICHEN.

COLL. DU PRINCE DE LIECHTENSTEIN, VIENNE.

QUINTEN MATSIJS.

ÉTUDE DE TÊTE. STUDIE.

COLL. VIGDOR. VIENNE.

PORTRAIT D'AEGIDIUS. BILDNIS DES AEGIDIUS.

MUSÉE ANVERS.

‹CHANGEURS ›

DIE GELDWECHSLER.

PALAIS DORIA, ROME

DEUX VIEILLARDS FAISANT LEURS PRIÈRES. ZWEI BETENDE GREISE.

PALAIS DORIA, ROME.

LE PROPHÈTE. DER PROPHET.

MADONE.

MUSÉE DE BRUXELLES (No 540)

MADONE

MUSÉE DE BRUXELLES (No 543)